
محمود قاسم
الأديان
على شاشة السينما المصرية

محمود قاسم

الأديان

على شاشة السينما المصرية

الكتاب: الأديان على شاشة السينما المصرية

الكاتب: محمود قاسم

الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

قاسم، محمود

الأديان على شاشة السينما المصرية / محمود قاسم

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولى: **5 – 490 – 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **14688 / 2018**

الأديان
على شاشة السينما المصرية




mohamed khatab

مقدمة :

سوف تظل العقيدة هي محور الاهتمام الأول لدى الانسان في كل زمان ومكان ، وفي عصر السينما شاهد الناس علي الشاشات الكثير ما يخص عقائدهم ، وبالنسبة لمصر فإن الاسلام هو المحور الأساسي في أكثر القصص التي نراها ، سواء في الأفلام التاريخية ، أو في القصص النمطية التي ينتصر فيها الخير على الشر .

هذا كتاب عن السينما والدين في مصر ، كيف صورت السينما تدين الناس ، ومكانة رجال الدين ، وكيف نمارس الشعائر من انسان لآخر ، وبالطبع العلاقات بين المسلمين وأصحاب العقائد الأخرى تحت نفس السماء، ومكانة الآنبياء ، والرموز الدينية التي فوق الجدران تعبر عن علاقة الانسان بعقيدته ، وبالطبع قراءة تحليلية للأفلام التي شاهدها الناس طوال سبعين عاما ، والتي صارت من أبرز الاحتفاليات في المناسبات .

المؤلف

الباب الأول
الدين والسينما والناس

الفصل الأول
الدين في السينما العالمية

لو تابع أي مشاهد مجموعة الأفلام التي تذيعها القنوات الفضائية العالمية ليلة الاحتفال بالمناسبات الدينية: عيد ميلاد، أو عيد الفصح، فسوف يروعه ذلك الكم الهائل جداً من الأفلام الدينية الموجودة في جعبة السينما العالمية، خاصة الأمريكية، مما يعكس أهمية هذه الظاهرة في تاريخ السينما، فقد أعطت شركات الإنتاج للدين أهمية تتناسب مع مكانته لدى الناس،

وجسد المخرجون والكتاب والممثلون أشهر القصص المستوحاة من التوراة والعهد القديم وأيضاً من تاريخ الإسلام، والديانات غير السماوية.

منذ أن بدأت السينما، والقصص الدينية تجد طريقه إلى الشاشة، ترصد لها أعلى الميزانيات، ويقوم ببطولتها أشهر النجوم، ويكتبها أهم المؤلفين. ولذا فإنها تترك تأثيرها المراد منها لدى الناس، وتحقق الإيرادات العالية، كما أنها تحصل على جوائز عديدة في المهرجانات والمسابقات الرسمية، مما يعكس أهمية السينما الدينية الروائية في كل بقاع الأرض، وقد استخدمت السينما هذه الأفلام لإحداث ما يراد لها من تبشير ساعدت في تجسيد عقيدة المؤمنين بها في كل بقاع الأرض.

وعن تاريخ هذه الأفلام الدينية في السينما العالمية كتب ليسلي هالي ويل في كتابه "رفيق السينمائي"[1] إن صناع السينما قد استلهموا الدين منذ البداية كورقة تجارية مربحة، وفي بداية القرن العشرين أنتجت مؤسسات السينما الإيطالية قصصاً شبه توراتيه مثل "كوفاديس"، "كابيريا"، وسرعان ما دخلت هوليود الحلبة وأنتجت في البداية أفلاماً ذات طابع ديني ثم بدأ الإنتاج الضخم. وقد تم ظهور فيلم "من مزود الصليب" عدة مرات، مما شجع مخرجاً من طراز جريفث ليقدم أفلام مثل "التعصب" و"جوديث المتبولي"، ثم طابع تجاري مثل "الوصايا العشر" **1924**، و"ملك الملوك" عام **1932**، و"علامة الصليب"، ثم "شمشون ودليلة" عام **1950**، وفي عام **1956** أعاد إخراج "الوصايا العشرة" مرة أخرى.

وفي العشرينات، شاهد الناس فيلماً عن "سفينة نوح"، ثم قدم كنج فيدور فيلمه "هاليلويا" الذي ظهر فيه أن الزنوج أيضاً قوم مؤمنون، وأن الدين لا يفرق بين الجنس، واللون، والشعوب. وقد تعاظمت المشاعر الدينية لدى المشاهدين في الثلاثينات بعد نجاح هذه الأفلام، مما شجع على إنتاج المزيد، منها "أغنية المهد" و"جحيم دانتي" و"حديقة الله" و"الضوء الأخضر"، ثم "أبناء المدينة" وقد قام نجوم مشاهير بأداء شخصيات مقدسة ومنهم سبنسر تراسي، وبات أوبريان.

---

[1] **Filmgori**. **Lesli Hally Well**.**1968**

ولم تجد بعض هذه الأفلام هوى لدى المشاهدين المتعصبين دينياً أو من هم ضد الأديان، فمع عرض الأفلام كان البعض يقف ضد ما جـــاء بها، باعتبار أنها من خيال المؤلف، ويقول الكاتب أن خصوم الأديان قـــد سعوا لتدمير بعض الكنائس البريطانية، عقب عرض بعض هذه الأفـــلام، ومن المعروف أنه قد ظهرت نوعية أخرى من الأفلام غير تاريخية، لكنـــها عن حوادث حقيقية، مثل ظهور السيدة العذراء في القرن التاسع عشـــر، والتي تحولت إلى فيلم باسم "أنشودة برناديت". وهناك أفلام أخرى مثل "السير في طريقي" و"مفاتيح المملكة" و"أجراس القديسة ماري". كمـــا ظهرت أفلام أخرى من طراز "الله دليلي" و"جناح ومصلى".

وفي تلك الفترة من الأربعينات شاهد الناس أفلامـــاً عـــن يـــوم الحساب، والبعث، فإلى السماء صعد رجل في فـــيلم "حضـــور الســـيد جوردان" و"السماء لا يمكن أن تنتظر" وعند حسابه يكتشف أن هنـــاك خطأ في التقدير فيعود إلى الأرض ليستكمل أيامه هناك.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ظهرت شخصية المحاربة المتدينـــة "جان دارك" عام **1948**، والتي جسدتها أنجريد برجمان، وفيه الإشارة إلى أن الله يقف مع المؤمن المناضل من أجل وطنه. ثم ظهر فـــيلم "الصـــوت القادم الذي تسمعه". وتصدى المخرجـــون البريطـــانيون مـــن الـــروم الكاثوليك لإنتاج أفلام دينية داخل بلادهم من طراز "السيد فانســـانت" و"معجزة فاطيما" المأخوذة عن قصص حقيقية. ومع بداية الخمســـينات عادت هوليود مرة أخـــرى إلى قصـــص الإنجيـــل. فأعـــادت إخـــراج

"كوفاديس" وقدمت مسرحية أوسكار وايلد "سالومى"، وفيلم "المعجزة" و"الرداء" و"بن حور"، وأعادت ثانية "الوصايا العشر"، وقدمت أيضاً "سدوم وعمورة". وقد قررت استوديوهات إيطاليا الدخول في حلبة المنافسة، فشاركت في إنتاج هذه الأفلام، كما استعانت هوليود بكم هائل من نجوم السينما للقيام ببطولة هذه الأفلام.

وفي الستينات لم تكن كل الأفلام من النوع الضخم الإنتاج، حيث ظهرت أفلام دينية محدودة الميزانية، كما تم إنتاج أفلام عن حياة الرهبان، وعالم الأديرة، والكنائس، منها: "رجل اسمه بيتر"، و"قصة راهبة" الذي قامت ببطولته أودري هيبورن، و"فندق السعادة السادسة". وفي عام 1957 قدم المخرج أوتو برمنجر فيلم "القديس جوان"، وعاد عام 1963 ليقدم فيلماً عن "الكاردينال". أما جورد ستيفنس فقد قدم فيلماً ضخماً عن السيد المسيح بعنوان "أجمل القصص المحكاة" والذي حقق إيرادات ضخمة، وبينما الفيلم في دور العرض كان جون هيوستن ينتهي من إخراج فيلم "الإنجيل"، وشجع هذا المخرجين الطليعيين مثل بازوليني في إيطاليا لتقديم فيلمه الشهير "إنجيل متى" عام 1964.

وفي تلك السنوات كانت السينما المصرية قد دخلت الحلبة، حيث شهد إنتاج أول فيلم ديني عام 1951، وكان الفيلم الأخير من بين ثلاثة عشر فيلماً هو "الشيماء" عام 1972. وفي السبعينات قل عدد الأفلام الدينية بشكل ملحوظ، وقدم مصطفى العقاد فيلمه "الرسالة" عن البعثة المحمدية عام 1976 بمنظور سينمائي أمريكي وتمويل عربي، ومن أبرز

الأفلام العالمية في تلك المرحلة "المسيح نجم خارق" عـــام 1972 وهـــو بمثابة أوبرا تحولت إلى فيلم، كما قدم فرانكو زيفيريللي فيلماً تليفزيونيـــاً عرض في دور السينما بعد اختصاره إلى أربع ســـاعات هـــو "يســـوع الناصري"، وفيلم "أخي الشمس أختي القمر" عام 1973 عن القـــديس فرانسيس الأسيسي. تلك الشخصية التي شغفت بها السينما كثيراً . وفي الثمانينات كان فيلم "الإغراء الأخير للسيد المسيح" لمارتن سكورسيزي عام 1988 من أهم الأعمال التي لفتت الأنظار، وقـــد قوبـــل الفـــيلم بسخط عام باعتباره قد صور السيد المسيح كشخص له نزواته وخطاياه، وليس مما يليق بقدسيته لدى الناس. وفي عام 1986 قدم المخرج بروس برسفورد فيلماً عن "الملك داود"، وفي إيطاليا استعان داميـــانو داميـــانو بنجوم هوليود في فيلمه "الإرسالية" عام 1990.

وبالنظر إلى تاريخ السينما الدينية في هوليود وأوروبا نجد أننا أمام أنواع متعددة من الأفلام الدينية.

النوع الأول : يتمثل في الأفلام التوارتية والمأخوذة مباشرة من قصص التوراة والعهد الجديد وهي أفلام تظهر فيها الحكايات الدينية التي يحفظها الناس ويعرفونها عن الشخصـــيات المقدسة والتاريخية الموجودة في الكتاب المقدس، ومنها: النبي داوود، والنبي سليمان، ويوحنا المعمدان (الـــنبي يحيى)، والنبي نوح، وسيدنا موسى، وسيدنا إبـــراهيم،

وأيضاً حكايات عن سدوم وعمورة، والسيد المسيح عليه السلام، وأيضاً عن واقعة الصلب.

النوع الثاني : أفلام عن أشخاص بأعينهم، سواء عن الشخصيات التي ذكرناها آنفاً، أو المقربين منهم، ذوي الاتصال المباشر بالأنبياء ومنهم: "باراباس" و"بن حور" فالأول حسب النص الأدبي والتاريخي قد تم الاختيار بينه وبين السيد المسيح ليتم صلب أحدهما، في أحد أعياد اليهود، فتم إطلاق سراح باراباس، ورفع المسيح إلى الصليب، أما "بن حور" فهو أمير يهودي حمل الصليب عن السيد المسيح، وقد حاولت الدعاية اليهودية الدفاع عن عشيرتهم، باعتبار أن واحداً منهم قد حاول تخفيف معاناة حمل الصليب عن السيد المسيح.

النوع الثالث : يتمثل في أفلام المؤمنين أنفسهم عن المسيحيين الذين عانوا كثيراً من الاضطهاد الروماني في مصر وفلسطين، تم إلقائهم في ساحات التعذيب أمام عشرات الألوف من الجماهير، وأطلقت عليهم الأسود والوحوش المفترسة، ومن هذه الأفلام "المصارعون" و"الرداء" و"كوفاديس".

النوع الرابع : أفلام عن حياة القديسين والأقرباء من السيد المسيح من غير الأنبياء أو من المؤمنين ومن المؤمنين به من

القديسيين، مثل الأفلام الخاصة عن "مـــريم المجدليـــة" و"القديس فرنسيس الأسيسي" و"القديسة برناديـــت"، و"القديسة تيريز" و"القديس فانسان دوبول".

كما يمكن إضافة نوع خاص وهو الأفلام المتخيلة عن علاقة الناس بالدين، أو عن الحياة الخاصة لرجال الدين في الكنـــائس، أو علاقتـــهم بالبشر، مثل فيلم "قصة راهبة"، والفيلم الفرنسي "الراهبة" لجاك ريفيت، ثم "صوت الموسيقى" لروبرت وايز، و"أنا أعترف" لهيتشكوك، و"لســـنا ملائكة".

ولكل نوع من هذه التقسيمات الخمس سمات خاصة بها. فالأفلام التي حول الأشخاص كثيراً ما تتبع السيرة الذاتية منذ الميلاد أو الشباب المبكر، وحتى الرحيل، ومنها على سبيل المثال الأفلام التي تم إخراجهـــا عن "يوحنا المعمدان" و"مريم المجدلية" و"القديس فرانسيس الأسيسي".

وحسب القوائم التي نشرها مجلة "ستوريا" الفرنسية في نوفمبر عام **1988**، فإن مجموع الأفلام التي أظهرت شخصية المعمدان في السينما العالمية حتى عام **1988** هي عشرة أفلام إذا أضفنا إليها فيلم "الإغراء الأخير للسيد المسيح". وفي أغلب هذه الأفلام كان يوحنا بمثابة الشخصية الثانوية التي تنبأت بظهور يسوع، كما أنه هو الذي قام بتعميده، ثم لا يلبث دوره أن ينتهي تماماً، ومن بين هذه الأفلام "سالومي" عام **1918**، و"سالومي" عام **1953**، و"ملك الملوك" عام **1961**، و"سيمون الصياد" عام **1959**، و"سالومي" عام **1974** أي أننا هنا لم

تتح لنا القصة أن نرى كيف انتهى المعمدان إلى آل عمران وأنه ابن النبي زكريا حسبما جاء في القرآن الكريم. ولكن انحسر دوره فقط في ظهوره كشخصية ثانوية في بعثة السيد المسيح.

وينطبق هذا الأمر على شخصية "مريم المجدلية"، فقد ظهرت أيضاً بشكل ثانوي في سبعة أفلام ، ولم ينتج فيلم عالمي عنها كشخصية مستقلة، ولم نرها منذ الميلاد إلى اللحد، بل هي شخصية تعاظم وجودها مع الحدث، ومن هذه الأفلام "ملك الملوك" الذي أخرجه دي ميل عام 1927، ثم نفس الفيلم الذي أخرجه نيكولاس راي عام 1961، وإن كانت مساحة دورها قد زادت في فيلم سكورسيزي عام 1988

أما الأفلام التي قدمت فرنسيس الأسيسي فقد تتبعت حياته منذ الميلاد حتى رحيله، وهي تسعة أفلام تم إنتاجها بين عامي 1968 و1988، وحياة هذا القديس غنية بالحكايات التي تجذب الكُتاب والسينمائيين، وباعتباره إيطالي الجنسية فإن السينما الإيطالية قد اهتمت به أكثر، وبلغ حد إعجاب مخرجين كبار بسيرته أن قدمت ليليانا كافاني فيلمين عنه هما "فرنشيسكو الأسيسي" عام 1966، وأسندت بطولته لنجم شعبي كان مشهوراً آنذاك في السينما التجارية هو لوكاستل، أما في عام 1988 فقد قدمت فيلمها "فرانشيسكو" الذي جسده الممثل الأمريكي ميكي رورك، بالإضافة إلى أن زيفيريلي قد قدم فيلمه عن نفس القس في "أخي الشمس أختي القمر" عام 1973 .

أما بالنسبة للأفلام التي تتبعت النبي موسى، فمنها "الوصايا العشر" كما أخرجه دي ميل مرتين، ثم فيلم "موسى" الذي قدمه التليفزيون الإيطالي عام **1995**، ففيها رأينا القصة من أولها وحتى أصابت الشيخوخة النبي باعتبار أن القصة جذابة للمؤمنين منذ بدايته، وعلاقة فرعون بالنبوة حول المولود الجديد الذي سيهدد عرشه، فتضعه أمه في سلة فوق سطح النهر، ثم تتجه السلة إلى قصر فرعون ويتربى موسى هناك، وفيما بعد يثور على فرعون، وفي شيخوخته يستكمل رسالته، أي أننا أمام حياة طويلة للنبي، ولذا فقد تم عرض هذه القصص في أفلام مدة عرضها طويلة، مثل فيلم "الوصايا العشر" الذي أنتج عام **1959** حيث أن مدة عرضه تبلغ **220** دقيقة . أما فيلم "موسى" فقد بلغت مدة عرضه **180** دقيقة.

وقد جمعت الأفلام الدينية في السينما العالمية مجموعة من السمات يمكن أن ننجزها في نقاط:

- ولدت هذه الأفلام مع ميلاد السينما في كل أنحاء العالم، ولكل بلد تراثها من الأفلام الدينية، ولكن السينما الأمريكية هي التي استفادت أكثر من غيرها من هذه القصص الدينية وحولتها إلى أفلام ضخمة، وعندما حاولت السينما الإيطالية السير في ركاب هوليود فإنها لم تنافسها، بل سعت إلى الاستفادة من نجاحها فاستقدمت نجوم السينما الذين لمعوا في هوليود، وأحياناً المخرجين، وأسندت إليهم صناعة هذه الأفلام. أما بالنسبة للشخصيات المقدسة كالقديسين والمصلحين

الدينيين فقد قدمت كل دولة الكثير من الأفلام عن الشخصية التي تنتمي إليها، مثل إيطاليا "فرنسيس الأسيسي" وفرنسا "القديسة برناديت"، ثم "القديسة تيريز" التي تم إنتاج خمسة أفلام فرنسية عن هذه الشخصية بين عامي 1926و1989، والقديس فانسان دي بول الذي ظهر في السينما لأول مرة عام 1947.

- عمل مخرجون بأعينهم في هذه الأفلام وربطوا تاريخهم الفني بإخراجها والحماس لها، بل أن بعضهم قد أعاد صياغة نفس القصة أكثر من مرة وكأن مصيره مرتبط بها. ولعل سيسل دي ميل (1881ـ 1959) هو أشهر هؤلاء جميعاً وله في رصيده الذي قدمه مجموعة من الأفلام الضخمة الإنتاج منها (الوصايا العشر) عامي 1924 و1956، و"علامة الصليب" و"الصليبيون" عام 1937. و"شمشون ودليلة" عام 1948، وهي أفلام تعد علامة بارزة في تاريخ الفيلم السنمائي بشكل عام. والفيلم الديني بشكل خاص. ومن المخرجين المعاصرين هناك فرانكو زيفيريللي الذي أخرج في إيطاليا "أخي الشمس أختي القمر" و"يسوع الناصري". ومن المهم أن نقتبس ما كتبه السيد حسن جمعه في مجلة الهلال عن فيلم "الوصايا العشر" حيث يرى الروايات الخالدة التي تنفرد بفخامة مناظرها ودقة إخراجها. وقد اعتمد مخرجها على كثير من الكتب التاريخية التي بتحث في عادات قدماء المصريين وأحوال معيشتهم حتى تخرج الرواية من بين يديه طبق الأصل ليس فيها تحريف أو بعد عن الحقيقة والواقع.

- وهناك في كاليفورنيا على بعد مائتي ميل من هوليود أقــام المخــرج مدينة مصرية قديمة كمقر للملك رمسيس، فرعون مصر الذي ظهــر في رواية "الوصايا العشر"، قد احتوت جوانب هذه المدينة كثيراً من المباني والتماثيل التي اشتهر بصنعها قدماء المصريين، ولم تكــن هــذه المباني والتماثيل مصرية في الواقع، بل صُنعت في أمريكا طبقاً لما جاء في كُتب التاريخ المصري. على أنه لم يكن هناك فــارق في الشــكل بينهما وبين ما صنعه المصريون القدماء في بلادهم، فإن المتجــول في أنحاء مدينة رمسيس التي شيدت خصيصاً للرواية يشعر كأنه في بلدة مصرية كل ما فيها مصري مطبوع بطابع مصري[2] [(1)] .

- ولعل ما ذكره السيد حسن جمعه يقودنا بالتالي إلى النقطــة التاليــة، فنحن أمام أفلام تتسم بالإنتاج الضخم، ولم يكن دي ميل وزيفيريللي ونيكولاس راي وجورد ستيفنس ســوى نمــاذج مــن المخــرجين المشهورين بأن أفلامهم جميعاً من الإنتاج الضخم، والــذي يتطلــب ميزانيات هائلة، وغالباً ما ترتفع حدود التكلفة في الأفلام التاريخية أو الدينية التي صنعها هؤلاء وغيرهم من بقية أفلامهم، فــ"دي ميــل" الذي قدم أفلاماً عن "اتحاد الباسفيك" وصناعة أول خــط ســكك حديدية يربط بين الولايات الأمريكية في فيلم يحمل نفــس العنــوان كان عليه أن يدبر الاعتمادات الضخمة لتصوير التاريخ القــديم في عصر رمسيس الثاني في الفيلمين اللذين قدمهما عن "الوصايا العشر" وخاصة مشهد شق البحر، فحسب ما كتبه الســيد حســن جمعــه

---

[2] الوصايا العشر، السيد حسين جمعة، مجلة الهلال، إبريل 1930

بالنسبة للفيلم الأول: "على أن ذلك كله يتضاءل بجانب الجهود والتكاليف التي بذلت في سبيل تصوير منظر انشقاق البحر الأحمر في هذه الرواية، فقد استلزم ذلك بناء حوضين كبيرين دهنت جوانبها بالزئبق ووصلت بهما مواسير ضخمة تتدفق منها المياه بشدة هائلة كي تساعد على تمثيل منظر الغرق ومنظر انشقاق البحر، وظهورها في أروع ما ظهر على شريط[3](1).

وتتميز هذه الأفلام بالديكورات الضخمة للمدن والقصور من الداخل والخارج، والمجاميع الكثيرة التي تملأ الأحداث، فالشخصية الدينية هنا قد بعثت من أجل البشرية، ولذا فإن أتباع النبي موسى كثيرون خاصة الذين يتبعونه في خروجه، وكذلك قوات فرعون التي تطارده ويتم سقوطها في البحر.

أما فيلم دي ميل الثاني فقد استعان فيه حسب الإحصائيات بـ 20 ألف كومبارس، و15 ألف حيوان.

يعتمد هذا النوع من الأفلام على عدد كبير من نجوم السينما الكبار، ويساعد ذلك في ارتفاع ميزانية الفيلم، وأيضاً في زيادة الإقبال عليه. وقد جمع فيلم "الوصايا العشر" بين ممثلين كبار أجادوا دور الشخصيات التاريخية في الأفلام الدينية، فشارلتون هستون الذي قدم شخصية النبي موسى هو الذي قدم أيضاً شخصية الأمير اليهودي "بن حور" في فيلم يحمل نفس الاسم، كما جسد شخصية يوحنا المعمدان في "أجمل قصص

---

[3] المصدر السابق نفسه

محكاة" بالإضافة إلى أكثر من عشر شخصيات تاريخية قديمة وحديثـــة في أفلام أخرى، أما بول براينر الذي جسد شخصية فرعون رمسيس الثاني في فيلم دي ميل فقد جسد أيضاً شخصية النبي سليمان في فيلم "سليمان وملكة سبأ" لكنج فيدور عام **1959** بالإضافة لبراعته أيضاً في تجســـيد شخصيات عديدة في أفلام أخرى.

ويمكن أن نرى في فيلم واحد عشرات النجوم الكبار في أدوار صغيرة مثلما حدث في فيلم "الإنجيل" و"أجمل قصص محكاة". ومن الملاحظ هنـــا أن السينما العالمية تحبذ أن يقوم نجوم مشـــاهير بتجســـيد الشخصـــيات المقدسة باعتبار أن جماهير هذه الأفلام واعية للفرق الهائل بين شـــارلتون هستون والنبي موسى، وأيضاً لنفس الفارق بين بن كنجسلي الذي جسد نفس الشخصية وبين النبي موسى في مسلسل تلفزيوني، وأن الممثل ينطق بما قاله النبي وأنه يمثله ويتصرف على غراره، وأنه لا يمكن أن يكون هو. ولذا فإن واحداً لم يتصور أن يكون النبي هو الممثل الذي جسده، ولكنه يبقى دائماً الشخص الذي في مخيلتنا. ولم تحرم السينما العالمية نفسها مـــن أن يجسد هذه الشخصيات فنانون موهوبون من طراز سبنســـر تراســـي وهستون، وجورج سكوت الذي جسد النبي إبراهيم في فيلم "الإنجيـــل" وأيضاً النبي نوح الذي جسد شخصيته جون هيوستن في نفس الفيلم .

أما بالنسبة لشخصية المسيح عليه السلام، فقد تفاوتت وجهات نظر المخرجين في الممثل الذي يجسده، وفي أغلب الأحيان كان يتم اختيار ممثل مخضرم، عُرف بأدواره الجيدة وأن يكون شاباً كي يتناسب مع المرحلـــة

العمرية التي عاشها السيد المسيح. ومن هؤلاء ماكس فون سيدو في فيلم "أجمل قصص محكاة"، وجيفري هنتر في فيلم "ملك الملــوك"، كمـــا أن البعض قد اختار ممثلين جددًا يعملــون لأول مرة في السينما لأداء هـــذه الشخصية مثل تيد نيللي في "السيد المسيح نجم خارق" عام 1973 .

ولقد اتجهت السينما لتصوير حياة السيد المســيح منــذ بدايــة صناعتها وفي السنوات العشر الأول من القرن العشرين ظهرت أفــلام عديدة عن رسالته ثم لعب روبرت هندرسون دوراً بارزاً في فــيلم "مــن مزود الصليب"، وفي عام 1915 ظهر جورج فيشر في فيلم "حضــارة" عام 1915، وأيضاً جسد نفس الشخصية الممثل هيوارد جاي. وفي عام 1924 جسد الشخصية هـــ . ب . وارنر في "ملك الملوك" لدى ميــل. وكما نعرف فإن السيد المسيح هنا كان صامتاً في كل هذه الأدوار ، أما أول ممثل نطق في السينما باسمه فهو روبرت فيجان في الفيلم الفرنســي "جولجونا" للمخرج جوليان دوفيفيه، وفي عام 1952 جسد الدور ممثل غير محترف هو روبرت ويلسون في "يوم النصر" الذي ما لبث أن اختفى. وقد ذكرنا بعض الممثلين المشهورين الذين جسدوه في الستينات، ولكــن الممثل الذي استعان به بازوليني في "إنجيل متى" وهو أنريك أراتسوكي لم نسمع عنه بعد ذلك قط. وفي عام 1969 قدمه برنار فــيرلي في فــيلم "طريق اللبن" لبونويل ثم جسده بيير ملاري في "المسيح" لروسيليني عــام 1979، ثم جسده ممثل جديد نسبياً هو وليام ديفو في "الإغراء الأخــير للسيد المسيح". وكما نرى فإن هذه هي قائمة الأفلام التي ظهرت فيهــا شخصية السيد المسيح بشكل رئيسي في أي فيلم، ولكن هناك أعمالاً لم

تعتمد أساساً على وجود السيد المسيح سوى كرمز ظهر في لقطات عابرة مثل "باراباس" و"كوفاديس" و"آخر أيام بومباي"، و"بن حور" وغيرها.

وراء الكثير من هذه الأفلام نصوص أدبية صاغها مؤلفون مشهورون، وتحولت رواياتهم إلى أفلام سينمائية، ومن المعروف أن الأدب دائماً له وجهة نظر. وموقف واضح، ويعطي مثل هذه القصص قيمة ومعنى. ومن هذه الروايات "باراباس" التي كتبها الأديب السويدي ف. لاوكفست (نوبل 1951). أما رواية "كوفاديس" فصاحبها الأديب البولندي هنريك سنكفتش وهو أيضاً حاصل على جائزة نوبل عام 1905. وقد تم تحويل "بن حور" إلى السينما عن رواية مكتوبة في ثمانينات القرن التاسع عشر لكاتب يدعى لاري والاس. أما فيلم "يسوع الناصري" فهو عن رواية للكاتب المعاصر أنتوني بيرجيس (1917 ـــ 1994). وقد استوحى سكورسيزي فيلمه "الإغراء الأخير للسيد المسيح" من رواية الكاتب اليوناني نيكوس كازانتراكيس. وهناك الكثير من الروايات الدينية والتاريخية المأخوذة عن آداب مثل "آخر أيام بومباي" و"شمشون ودليلة" و"علامة الصليب".

ولا شك أن علاقة النصوص الأدبية بالسينما قد أكسبت الأفلام قيمة فكرية، وعكست فكر مؤلف مثل والاس الذي ود مناصرة بني قومه من اليهود والدفاع عنهم من خلال تضخيم شخصية "بن حور" الذي ساعد في حمل الصليب عن السيد المسيح.

يتبع ذلك أننا أمام مجموعة من الأفلام المتميزة في تاريخ السينما، فهي تحصل على جوائز سينمائية كبرى، خاصة داخل الولايات المتحدة، مثل جائزة أوسكار، وقد نال "بن حور" على سبيل المثال أكثر من تسع جوائز أوسكار عام **1959**. وحصلت جينفر جونز على جائزة أحسن ممثلة عام **1943** عن فيلم "أغنية برناديت". كما حصل يول براينر على جائزة أحسن ممثل مساعد عن دور موسى في "الوصايا العشر"، ومن الجوائز التي حصل عليها "بن حور" أحسن ممثل لشارلتون هستون، وأحسن ممثل مساعد لهيو جريفث، ثم أحسن فيلم. وذلك فضلاً عن عشرات الجوائز التقنية التي نالتها هذه الأفلام، مما يعني أننا أمام أعمال فنية مصنوعة بشكل جيد تعتمد على الحركة وليس على الحوار وحده، ولا نحس فيها بالزيف، حتى يكسبها مصداقية.. ولو نظرنا إلى مثل هذه الأفلام في السينما العربية، فسوف نجد أن الكثير من الأفلام الدينية لدينا قد افتقدت الحس الفني الراقي، ولنا حول هذه النقطة نقاش في فصل آخر.

الفصل الثاني
ملامح السينما العالمية

هناك فرق واضح بين الفيلم التاريخي والفيلم الديني، وإن كان الاثنان يدخلان الآن في حدود التاريخ، لكن مجموعة الأفلام التي تقف عند شخصية أو حادثة تاريخية، بصرف النظر عن دورها الديني أو عقيدها، فإنه يمكن إدراجها تحت اسم الفيلم التاريخي، أما الأفلام التي تتخصص في موضوع العقيدة، والرسالة الدينية،

وعلاقة الناس مباشرة بها، سواء إبان ظهورها أو بعدها بسنوات فإنه لأفلام دينية.

وفي السينما العالمية مثلاً يمكن اعتبار فيلم "كوفاديس" تاريخياً رغم أنه عن تعذيب المسيحيين الأوائل، لكن فيلم "الرداء" و"الإغراء الأخير للسيد المسيح" أعمال دينية، وكذلك فيلم "أنشودة برناديت"، و"المعجزة"، اللذين يتحدثان عن ظهور السيدة العذراء لإحدى الفتيات الفرنسيات الريفيات.

وبالمثل فإن فيلم "فتح مصر" لفؤاد الجزايرلي عام **1948** ليس فيلماً دينياً، ليس باعتبار أن دخول عمرو بن العاص بمثابة فتح ديني كما حدث في التاريخ، ولكن الفيلم أظهر أن المسلمين قد جاءوا من الجزيرة

العربية بجيوشهم لإنقاذ الأقباط المصريين من الاضطهاد الروماني، لذا تحالف الطرفان معاً ضد الحكم الروماني، ونجحا في القضاء عليه. إذن فنحن هنا أمام حدث تاريخي في المقام الأول.

وينطبق نفس الأمر على أفلام أخرى اختلطت فيها الأحداث التاريخية العظمى كالغزو الأجنبي، والحروب والمعارك، بمصائر الشعوب مثل "صلاح الدين الأيوبي"، "الناصر صلاح الدين"، و"وا إسلاماه" باعتبار أن الحروب هنا بين العرب مسلمين ومسيحيين وبين غاز أجنبي، وأن المعركة وطنية في المقام الأول .

ولكن هناك أفلاماً دارت أحداثها بعد ستة قرون من الهجرة تعتبر من السينما الدينية مثل "السيد البدوي"، وقبل ذلك التاريخ بقليل مثل "رابعة العدوية" و"شهيدة الحب الإلهي" لأنها قامت على فكرة بعث أحد الصوفيين المؤمنين، في قوم يعيشون في ضلال أشبه، مع الفارق، بضلال الجاهلية. فيعمل وجوده على إيقاظ الحس الديني الجماعي لدى الناس.

ويمكن أن نحصر الأفلام الدينية في إثنى عشر فيلماً كما أوردها منير محمد إبراهيم في "بانوراما السينما المصرية عام 1980" وهي حسب تاريخ عرضها الجماهيري: "ظهور الإسلام" لإبراهيم عز الدين عام 1951، و"انتصار الإسلام" لأحمد الطوخي عام 1952، و"بلال مؤذن الرسول" لأحمد الطوخي عام 1952، و"السيد البدوي" لبهاء الدين شرف عام 1953، و"بيت الله الحرام" لأحمد الطوخي عام 1957،

"خالد بن الوليد" لحسين صدقي عام **1958**، و"الله أكــبر" لإبــراهيم السيد عام **1959**، و"شهيدة الحب الإلهي" لعباس كامل عــام **1962**، "رابعة العدوية" لنيازي مصطفى عام **1963**، و"هجرة الرسول" لإبراهيم عمارة عام **1964**، و" فجر الإسلام" لصلاح أبو سيف عــام **1971**. و"الشيماء" لحسام الدين مصطفى عام **1972**.

كما أن هناك فيلماً تلفزيونياً عرض سينمائياً هو"عظماء الإسلام" لنيازي مصطفى، وهناك في الأفلام العربية فيلم "مولد الرسول" لأحمــد الطوخي الذي أخرجه في لبنان عام **1960**، وفيلم "الرسالة" لمصــطفى العقاد الذي أخرجه عام **1976** بأموال عربيــة أمريكيــة، أمــا فــيلم "القادسية" لصلاح أبو سيف عام **1981** والذي تم إنتاجه في العــراق، فهو فيلم تاريخي ينتهي إلى نفس مجموعة الأفلام التي ذكرناها في البداية .

وبالنظر إلى هذه المجموعة القليلة، سوف نلاحظ أنه قد تم إنتــاج أغلبها في فترة معينة يمكن تسميتها بفترة خصوبة، وهي عقد الخمسينات (**7** أفلام)، ثم الستينات (**3** أفلام)، وفيلمــان فقــط في الســبعينات، وباعتبار أننا نقدم هذه الدراسة في عام **1997**، فإن أول فيلم ديني كان قد تم إنتاجه تقريباً بعد مرور ربع قرن على مــيلاد الســينما المصــرية، واستمر النشاط طوال عشرين عاماً، ليتوقف منذ ربع قــرن بالضــبط. وليس هناك تفسير محدد لظهورها في حقبة معينــة ثم اختفائهــا. يقــول البعض "إن الأمر يتوقف على ميزانيات الإنتاج"، وأعتقد أن هذه مقولــة غير صادقة، فأغلب هذه الأفلام كانت ذوات ميزانية محــدودة قياســاً

لأفلام أخرى تم إنتاجها في نفس السنوات، مثل "بلال مؤذن الرســول" و"السيد البدوي".

كما أن هناك أفلاماً أخرى تم إنتاجها فيما بعد أعلى من القيمــة الإنتاجية والتكلفة الإنتاجية. والكثير من الأفلام المعاصرة يتكلف إنتاجها ما يمكن أن ينتج فيلماً دينياً، كما أن أغلب الأفلام الدينية قد تم عمــل ديكور داخلي لها في الاستوديوهات مثل "هجرة الرســول" و"بــلال" و"السيد البدوي" بالإضافة إلى التصوير في الصحراء. وقد بدت الكعبــة رغم مهابتها في هذه الأفلام بمثابة ديكور فقير، غير مكســو، وحســب المتفرجين، فهي كعبة سينمائية لم تكن لها أبداً نفس مهابةُ الأصل.

تنقسم هذه الأفلام في مجموعهــا إلى قســمين: أفــلام حــول شخصيات دينية، أياً كانت الفترة التي كانت تعيشها، وأفلام أخرى عن البعثة المحمدية سواء عنها كلها، وهذا شيء غير موجود تقريبــاً أو عــن مرحلة من هذه البعثة .

الأفلام التي تدور حول شخصيات كانت حول "خالد بن الوليد" و"بلال" و"الشيماء" باعتبارهم كانوا من المقربين لشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام، ثم عن اثنين من أعلام الصوفية هما: "السيد البــدوي"، و"رابعة العدوية"، وفي أغلب هذه الأفلام (عدا الشيماء)، كــان علــى الفيلم تتبع الشخصية منذ ميلادها وحتى وفاتها ويتتبــع طفولتــها بعــد ميلادها وظروفها الاجتماعية ومرحلة التحول من الوثنية أو الضلال إلى الإيمان. أو مرحلة الإعداد الديني كما لدى السيد البدوي. وقد اســتثنى

من ذلك أيضاً فيلم "رابعة العدوية" باعتبار أن طفولة رابعة قد رأيناها في فيلم "شهيدة الحب الإلهي"، لكننا في الفيلمين عشـنا سـنوات حياتهـا الطويلة حتى لفظت الروح صاعدة إلى بارئها، وفي كل هـذه الأفـلام شهدنا الرحيل الأبدي لهذه الشخصيات، ورأينا مدى سعادتها وهـي في طريقها إلى السماء.

أما الأفلام التي عن وقائع تاريخية مرتبطة بالبعثة المحمديـة، فقـد تدرجت من فيلم تمت أحداثه قبل ميلاد النبي (صلى الله عليـه وسـلم) مباشرة وهو "بيت الله الحرام"، ثم فيلم عن "ظهور الإسـلام" و"فجـر الإسلام"، و"هجرة الرسول"، ثم فيلم آخر تتم أحداثه إبان البعثـة هـو "انتصار الإسلام"، وفيلم عن خلفاء الرسول الأربعـة، وهـو "عظمـاء الإسلام".

وهذه الأفلام إما أنها تتم بحدث بعينه تقف عنده، وتختلـق لـه الشخصيات المناسبة له، أو أنها تبتدع شخصية غير موجـودة أصـلاً في التاريخ، لكنها تستلهم حدثاً جللاً وهو البعثة نفسها، ويدور الفـيلم في فلك هذا الحدث، وقد لعبت الرقابة الدينية على ظهـور الشخصـيات الإسلامية دوراً في زيادة حدة الخيال وعدم الالتزام بالواقع التاريخي، وقد بدا هذا واضحاً في اختلاف المنظور لشخصية رابعة في فيلمين تم إنتاجهما في عامين متواليين من ناحية، إلا أن الوقائع التاريخية لفيلم مثـل السـيد أحمد البدوي قد استمدها السيناريو من مراجع موثوق بها تم ذكرهـا في بداية الفيلم .

وتتباين أهمية هذه الأفلام حسب موهبة المخرج الـــذي قـــدمها، وقد اشترك أحمد الطوخي في كتابة السيناريو والحوار لثلاثة أفلام منـــها، امتلأت أعماله بالمبالغة، وعدم الإقناع، والعبارات الرنانة، وفجـــوات في تسلسل الأحداث، والتمثيل المفتعل.. أما حسام الدين مصطفى فقد كسا فيلمه "الشيماء" بالحركة، ومن المخرجين الذين تميزوا فيها صـــلاح أبـــو سيف، أما إبراهيم عمارة فقد قدم عملاً فنياً هـــزيلاً دارت أحداثـــه في الاستوديو، وتميز نيازي مصطفى في تقديم رابعة العدوية، وخان التوفيـــق عباس كامل الذي لم يقترب قبل "شهيدة الحب الإلهي" مـــن أي فـــيلم تاريخي أو ديني، وعرفت أفلامه أنها من طراز الكوميديا الســـاذجة، وفي رأيي أن أكثر هذه الأفلام إقناعاً هو "السيد البدوي" لابتعاده عن المبالغة، رغم أنه اهتم كثيراً بأن يضع كل أقاويل أحد أولياء الله الصالحين علـــى لسانه في أحداث الفيلم.

الكثير من هذه الأفلام مأخوذ من نصوص أدبية، أو اشـــترك في كتابتها أدباء مبدعون، سواء بالنسبة لتأليف القصة، أو السيناريو، وليس لأي كاتب من هؤلاء الذين سنذكرهم أي ذنب في الصورة الساذجة التي رأيناه عليها في بعض هذه الأفلام؛ فأول هذه الأفلام "ظهور الإســـلام" مأخوذ من رواية إسلامية عن عمار بن ياسر كتبها طـــه حســـين عـــام **1949**. أما نجيب محفوظ فقد أعد السيناريو لفيلم "الله أكبر"، وتم تحويل فيلم "رابعة العدوية" عن رواية "عروس الزهد" لسنية قراعة، وكتب عبد الحميد جودة السحار قصة وحوار فيلم "فجر الإسلام"، بينما كتب أحمد با كثير قصة فيلم "الشيماء" وشارك الأديب صبري موسى في إعـــدادها

للسينما. وشارك بيرم التونسي في كتابة حوار فيلم "السيد البدوي" وأغنيات فيلم "بلال"، كما اعتمدت السينما على فقهاء وعلماء في الدين للمشاركة في كتابة الكثير من هذه الأفلام مثل الشيخ أحمد الشرباصي الذي كتب حوار فيلم "خالد بن الوليد"، أما المخرج حسين حلمي المهندس فقد شارك في كتابة سيناريوهات: "هجرة الرسول" و"خالد بن الوليد".

كما تكرر ظهور ممثلين بأعينهم في هذه الأفلام، من الرجال كان عباس فارس في المقدمة حيث قام بالبطولة في فيلم "ظهور الإسلام" و"انتصار الإسلام" و"السيد البدوي" و"بيت الله الحرام" و"خالد بن الوليد"، ثم يحيى شاهين الذي جسد شخصية "بلال" ثم ظهر في "فجر الإسلام". أما عماد حمدي فرأيناه في "ظهور الإسلام"، "رابعة العدوية" وتكرر ظهور حسين رياض في "بلال مؤذن الرسول" و"بيت الله الحرام" و"شهيدة الحب الإلهي" و"رابعة العدوية". أما من الممثلات فإن ماجدة تقف في المقدمة بأفلام "انتصار الإسلام" و"بلال مؤذن الرسول" و"هجرة الرسول"، تليها كوكا في "ظهور الإسلام" و"السيد أحمد البدوي".

مزجت هذه الأفلام بعنصر الحركة، باعتبار أن هناك معارك بين المسلمين والمشركين انتصر فيها المسلمون، ولكن أغلب هذه المعارك جاءت شكلية، كأن نرى مجموعة من المتحاربين يتبارزون فوق الجياد بالسيوف، فلا نكاد نعرف من فيهم المشرك من المؤمن، ولكننا لا نلبث أن نعرف من الراوية اسم الموقعة، وقد نجح حسام الدين مصطفى

وصلاح أبو سيف في تصوير أجواء المواقع الإسلامية، مما أعطى لفيلمهما الحيوية. بينما رأينا المسلمين في أفلام أخرى بالغي الحزن، يمتلئون بالمعاناة والألم، مثلما حدث في "هجرة الرسول" و"بلال"، ورأينا المسلمين في هذه الأفلام حالات فردية أكثر منهم ظاهرة دينية جماعية حيث يكتسب المسلمون قوتهم من وحدتهم ووجودهم في إطار الجماعة.

وفي الكثير من هذه الأفلام تم تجاهل هذه المعارك الحربية باعتبار أنها كثيرة التكلفة في إنتاجها، وتحتاج إلى خبير معارك، وعلى سبيل المثال فإن شخصية خالد بن الوليد في الفيلم الذي قدمه حسين صدقي حول قائد عسكري مسلم قد رأينا السينما تتغافل كثيراً عن المعارك الشهيرة التي ارتبط اسمه به، وبدلاً من المعركة فإن خالد يأتي إلى حبيبته ليلى وبشكل افتعالي يخبرها أنه انتصر في إحدى المعارك الحربية، ثم يأتي بعد قليل ليخبرها أنه انتصر في معركة أخرى.

والمفروض في أكثر هذه الأفلام أن هناك معارك حربية، ولكن السينما التاريخية المصرية قد اهتمت بالمعارك الحربية أكثر، مثلما حدث في "وا إسلاماه"، ولكن يبقى "الشيماء" هو أكثر الأفلام الدينية حركة باعتبار أن بيجاد، وهو زوج الشيماء، فارس يقف أمام جموع المسلمين، وتبلغ شراسته قوتها وهو في ساحة المعركة. وقد استفادت السينما من فروسية الممثل أحمد مظهر في هذا المضمار.

رغم أننا في أفلام دينية فقد يتبادر إلى الذهن أنها أفلام مليئة بعلامات الخشوع والتقوى فقط، ولكن العكس صحيح، فهناك أيضاً

نفس المزيج الأزلي الذي تعرفه السينما خاصة في الحقبة التاريخية الـــتي تم فيها إنتاج هذه الأفلام، وهو وجود عدد معين من الرقصـــات الخليعـــة وأيضاً مشاهد الدلال والغنج. مهماً بلغت جدية القصة، وقد تم حشـــر مثل هذه الرقصات تحت ستار أن الإسلام قد ظهر ليطهّر البشـــرية مـــن مثل هذه الخلاعة، وقد بدا ذلك واضحاً في فيلم "فجر الإسلام"، حيـــث هناك قوم يعيشون في مجون حقيقي وهناك راقصة تمتطـــي رجـــلاً أثنـــاء استعراض خليع ولا يكاد يوجد فيلم ديني واحد يخلو مـــن الرقصـــات الشرقية؛ ففي فيلم "رابعة العدوية" شاهدنا وقائع الليالي الماجنـــة الـــتي عاشتها رابعة في النصف الأول من حياتها، وتنافســـت رابعـــة ونســـاء أخريات على كسب قلوب الرجال في ليالي الهوى، وفي فـــيلم "الســـيد البدوي" قامت راقصة بالرقص أمام مجموعة طالبي المتعة في نفس الغـــار الذي يتعبد فيه البدوي أثناء غيابه. كما أن فاطمة بنـــت بـــري (تحيـــة كاريوكا) قد رأيناها تؤدي العديد من الرقصات قبل أن يقوم البـــدوي بالتصدي لها وهدايتها.

وعلى العكس، فإن الأغنيات التي امتلأت بها هذه الأفـــلام قـــد مزجت بين الغناء الديني والغناء التقليدي، ولعل الشيماء هـــي "شـــادية الإسلام" وهو اسم القصة التي كتبها علي أحمد با كثير، وقد قامت سعاد محمد بإنشاد مجموعة من الأغنيات الدينية عقب دخولها في الإسلام، كما غنت أغنيات أخرى كتبها عبدالفتاح مصطفى قبل الدخول في الإسلام، ويتضمن الفيلم ثمان أغنيات منها "أشرقي شمس الهدى"،"كما شأن الدنيا مولد"، "النجاة"،"طلع الفجر علينا"، وقد تكررت هذه التجربة من قبـــل

في فيلم "شهيدة الحب الإلهي" حيث شدت سعاد محمد بأغنيات على لسان عايدة هلال. أما فيلم "رابعة العدوية" فقد تمت فيه الاستعانة بأغنيات أم كلثوم التي أنشدها في السهرة الإذاعية الشهيرة، وذلك للاستفادة من نجاحها. أي أننا هنا أمام حالات بعينها من المطربات اللاتي قمن بالغناء في الأفلام الدينية. وقد سمعنا مجموعة من الأغنيات الدينية وغير الدينية في فيلم "انتصار الإسلام" منها أغنية "يا منار عين الأحباب" تأليف إمام الصفطاوي، وأغنية "الرسول" لعبد العزيز سلام، وفي فيلم "السيد البدوي" غنت شافية أحمد أغنية "نحن"، وغنت دينار زاد أغنية "يا قافلة"، وفي الكثير من هذه الأفلام سمعنا أغنية "طلع الفجر علينا" بإيقاعات مختلفة مثل "الشيماء" و"هجرة الرسول"، و"بلال" وغيرها.

في مقابل الحركة في بعض الأفلام غلب الحوار في الكثير من الأعمال باعتبار أن الحوار هو أساس الإقناع والمجادلة (جادلهم بالتي هي أحسن) وقد قامت أفلام عديدة على لغة الحوار، وعلى رأسها "ظهور الإسلام" و"انتصار الإسلام" ثم "السيد البدوي"، وتبدو أهمية هذا الحوار في أنه بديل عن الصور، ويختصر الكثير من الأحداث التي نراها على الشاشة باعتبار أن الزمن التاريخي الذي يدور الفيلم في إطاره أطول بكثير من زمنه الدرامي، وخاصة في الأفلام التي تتناول سيرة حياة الأشخاص، فرابعة العدوية قد اقتربت من الثمانين عند وفاتها، والسيد البدوي قد تجاوز الحادية والسبعين حين وفاته، وأيضاً بلال بن رباح.

ولو اخترنا فيلمين من هذه الأفلام فسوف نرى حـــواراً طـــويلاً للغاية في بداية فيلم "السيد البدوي" بين الشيخ "النيسابوري" وبين والد البدوي، حيث يحدثه عن بشرى عظيمة ورؤيا خاصة رآها الشيخ فيمـــا يتعلق بالوليد القادم (أحمد البدوي). وتدور المحادثة في أحد المساجد بمدينة فاس المغربية، أما بداية فيلم "بلال بن رباح" فهي تدور حول بكائيـــات شديدة المبالغة أثناء حوار بين الزنجي رباح الذي سوف يرزق بغلام أسود مثله، وهو عبد حبشي سيصير من عبيد السيد خلف، وبين زوجته الـــتي تحاول أن تهون على زوجها حين تحدثه أن هناك ديناً جديداً سوف يظهر لا يفرق بين العبيد والسادة.

وقد لعبت الأغنية في بعض الأحيان دور الراوية، حيث تشـــارك في سرد الأحداث أو بعث نوع من البهجة في أفلام تمتليء بالتعذيب الـــذي لاقاه المؤمنون. وبالبكائيات التي اتسم بها الكثيرون منهم فـــإن وجـــود راوية يلعب الدور البديل للمحاورات الثنائية يبدو أمراً أساسياً في هـــذه الأفلام. وتعتمد أفلام بأكملها على وجود شخصية الراوية الذي لا نراه ليقص علينا الأحداث وليتلو الآيات القرآنية، أو الأحاديث الشريفة. ثم يربط بين الوقائع، خاصة أن الكثير منها تفصله مسافات زمنية كبيرة.

تصور هذه الأفلام البيئة العربية الصحراوية بكل عاداتهـــا وسمـــات الأماكن فيها، فالعرب هنا يعتمدون في رزقهم على التجارة فقـــد عمـــل بلال تاجراً. كما أن السيد البدوي قد راجت تجارة أبيه في مكـــة حـــين زاره، وهناك تجارة الرقيق في أفلام "السيد البدوي"، "رابعة العدويـــة"،

"شهيدة الحب الإلهي"، كما كان بلال عبداً لتـــاجر كـــبير في الجزيـــرة العربية. وتم التعامل مع الصحراء كمكان جميل في اللقطات العامة، حيث تحاول الكاميرا الاستفادة من اتساع الصحراء واختلاف صورة الكعبة في هذه الأفلام من مهندس ديكور إلى آخر، كما لعبت الجمال دوراً جمالياً في أثناء مشاهد الرحيل وأيضاً في مشـــاهد هجـــرة الرســـول، وهنـــاك مشهدان للهجرة يكادان يتطابقان في "بلال بن رباح" و"هجرة الرسول" حيث التركيز على أقدام الجمل، وتحجب الكاميرا بالطبع صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولكنها تتحرك مع الجمل، وهي تـــدخل المدينـــة بينما المهاجرين والأنصار يحيطون بالكاميرا بغناء نفس الأغنية "طلع البدر علينا" ثم نسمع تعليق الراوية الذي يفيد أنه حيث حطت الناقـــة اتخـــذ الرسول لنفسه مسجداً "أول مسجد في الإسلام"

امتلأت هذه الأفلام بمشاهد التعذيب والعويل والصراخ مما يعكـــس المعاناة التي عاشها المسلمون الأوائل، حين كان الدين ضعيفاً ويحتاج إلى سند وقوة، خاصة أن الأفلام التي تم إنتاجها كانت حول المستضعفين من المسلمين مثل "بلال بن رباح" وأيضاً شخصية هاشم ابن شـــيخ قبيلـــة الحارث في "فجر الإسلام". وهناك أيضاً تعذيب رابعة العدوية بحبسها في غرفة معزولة، وهناك تعذيب مماثل لشخصية بلال في "انتصار الإســـلام" وفي فيلم "هجرة الرسول" تعاني حبيبة وفارس وهما من العبيـــد المـــؤمنين بالدين الجديد من أسيادهما الذين يعرضون علـــيهم صـــنوف العـــذاب والإيذاء، واشتد التعذيب بالمسلمين في فيلم "الله أكبر" وهـــو تعـــذيب

جماعي تجيء مشاهد التعذيب مليئة بالقسوة للكشف عن شـــدة الإيمـــان الذي دخل في قلوب هؤلاء الأشخاص.

والغريب أنه يتم تعذيب المسلمين في الكثير من هذه الأفـــلام علـــى طريقة تعذيب المسيحيين الأوائل في الأفلام الأمريكية والإيطالية وذلـــك عن طريق الصلب، وقد تم صلب شخصية بـــلال "انتصـــار الإســـلام" و"بلال مؤذن الرسول" لنفس المخرج أحمد الطوخي. وهنـــاك مشـــاهد تعذيب كاملة في فيلم "الله أكبر" مأخوذة عـــن فـــيلم "ملـــك الملـــوك" الأمريكي، باعتبار أن التعذيب في الأفلام الأمريكية كـــان جماعيـــاً، وفي الجزيرة العربية فردي، باعتبار أن التعذيب هنا يتم للعبد الواحد الـــذي دخل في زمرة الإسلام، ويبدو هذا واضحاً في الحالات التي ذكرناها آنفاً، وخاصة في فيلم "هجرة الرسول" باعتبار أن كل من حبيبة وفارس عبدين لسيد كل منهما يتعذب لدى سيده، وعلى أيدي رجاله.

تفاوتت لغة هذه الأفلام باعتبارها اللغة العربية الفصحى في الأفـــلام التي دارت في زمن الرسالة، وقد التزمت أفلام "فجر الإسلام" و"بـــلال" و"انتصار الإسلام" و"ظهور الإسلام" و"الله أكبر"، و"الشيماء" بأن يكون الحوار بين الأشخاص باللغة العربية، لكن هناك أفلاماً أخرى تم النطـــق فيها بلغة بسيطة قد تكون مزيجاً بين العربية والعامية مثل فـــيلم "رابعـــة العدوية" باعتبار أن أحداثه قد دارت في العراق، أمـــا فـــيلم "الســـيد البدوي" فقد بدت اللهجة الشامية غالبة حتى في المشاهد التي تـــدور في مكة، بينما غلبت اللغة العامية على أحداث الفيلم. وقد تم إســـناد أداء

هذا الحوار لنجوم اشتهروا بأدائهم الإذاعي المتميز، فكانت اللغة طيعة على ألسنتهم مثل: محمود مرسي ويحيى شاهين وعباس فارس وحسين رياض وسميحة أيوب وتوفيق الدقن

اعتمدت أفلام عديدة على الكرامات التي ارتبطت بالشخصية التي يهتم الفيلم بتجسيدها، باعتبار أن المعجزات كانت إحدى السمات المرتبطة بالرسول عليه الصلاة والسلام في حدود معينة هي الأخرى، ولذا فإن الكرامات المرتبطة بالسيد البدوي ورابعة العدوية يمكن للعقل قبولها مثل التغلب على ثعبان، وتوبة لص، وسقوط أشخاص من فوق الجبل جاءوا للإيذاء، أما المعجزات المرتبطة بالرسول أو التي وردت في القرآن الكريم، قد رأيناها من خلال حماية الكعبة، والطير الأبابيل في "بيت الله الحرام" ثم في مشاهد الهجرة خاصة في "هجرة الرسول".

يقول هاني الحلواني في دراسته عن "الإسلام في السينما المصرية" إن من السمات، أيضاً، المنطقية في رسم الشخصيات، فكفار قريش دائماً يرتدون السواد، وكثيفو شعر الحاجبين يزمجرون ويضحكون بلا سبب، أقوياء قوة تجبر المشاهد على احترامهم رغم كل شيء. أما المسلمون فهم الصورة العكسية لصورة الكفار، يرتدون الملابس البيضاء بعد أن يهذبوا لحاهم وشعر الحاجبين يكون بلا سبب ويتطلعون إلى السماء دائماً وهم يرتلون آيات قرآنية عادة. يصطبغ أداء الممثلين في المرحلة الإيمانية بصبغة ميلودرامية فجة مثلما في "بلال مؤذن الرسول"[4] .

[4] الإسلام في السينما المصرية – هاني الحلواني ، مجلة القاهرة ، 3 ديسمبر عام **1985**.

وقد ذكر الكاتب أن هذه الأفلام قد أغفلت الدور التآمري لليهود في مناهضة الرسالة المحمدية ومحاولاقم النيل من صاحبها (صلى الله عليه وسلم) وإنما كان اليهودي في هذه الأفلام صورة مشوهة ورديئة لشيلوك شكسبير، أي التاجر اليهودي الجشع جشعاً مادياً، وما مقاومته للدين الجديد إلا حرصًا على مكاسبه المادية فقط وخشية من دين جديد يدعو إلى عبادة إله واحد وهذه في حد ذاهًا مغالطة تاريخية. فاليهود قبل كل شيء يؤمنون بإله واحد هو "الرب" إله إسرائيل من الأزل إلى الأبد، وإنما مقاومتهم لهذا الدين الجديد ترجع إلى أن هذا النبي ليس منهم وهم شعب الله، ومن جهة أخرى تخوف اليهود من عواقب انتشار هذا الدين وتأثيره عليهم اقتصادياً واجتماعياً بما يدعو إليه من مباديء.

والحقيقة أن السينما المصرية لم تقدم اليهود بهذه الصورة لأن خمسة من هذه الأفلام الاثنى عشرة قد تم إنتاجها قبل عام **1957** أي حين كان اليهود من نسيج المجتمع المصري وقبل طردهم، ثم عندما اشتد العداء بين العرب وإسرائيل، فإن السينما في موضوعاهًا التالية كانت هتم بالتركيز على الأشخاص مثل: خالد بن الوليد، ورابعة، والشيماء، وقد ظهر اليهودي دون إشارة إلى كينونته بشكل واضح في شكل التاجر في فيلم "بلال بن رباح" حيث أقرض مؤذن الرسول مبلغاً لمدة معينة مقابل أن يصير بلال عبداً له ولزوجته إذا لم يسدد دينه لكن الله خيب ظن اليهودي الذي جسده شفيق نور الدين.

هناك سمة يجدر الإشارة إليها وهي أن عدداً لا بأس به من هذه الأفلام الدينية قد أنتجه مسيحيون لبنانيون أو أقباط مصريون، فحلمي رفلة هو منتج فيلم "رابعة العدوية" كما أنتج شارل نحاس فيلم "السيد البـــدوي" وقام إلياس خوري بإنتاج "بلال مؤذن الرسول"، كما قام بتوزيع العديد من هذه الأفلام خارج مصر، وساهم إلياس خوري في إعداد الديكور في نفس الفيلم، وفي أفلام أخرى مثل "خالد بن الوليد" و"السيد البـــدوي" إلى جوار زميله شارفنبرج.

الفصل الثالث
الأضرحة والمجاذيب

هي بيوت الله في الأرض وحيثما يذهب إليها المؤمنون يشعرون أنهم أكثر قرباً من الله سبحانه وتعالى. وهو الموجود في كل مكان بالأرض والسماء. كما أن الأديان حثت البشر على الذهاب إليها، فهي ملتقى المؤمنين من نفس الدين، وفي الملتقى تحت هذا اللواء المقدس، كثيراً ما يحدث التآلف، وتذوب الخلافات، وتتجدد مشاعر الحب بين الناس.

وفي الإسلام يذهب المصلون إلى المسجد خمس مرات يومياً للالتقاء بالله سبحانه وتعالى من خلال الصلاة، كما يتقابلون مع أقرانهم من المؤمنين سواء بشكل عابر أو متأصل، لذا سميت بيوت الله. وفي هذه البيوت تحدث أيضاً قصص كثيرة، ومن هذه الحكايات عاش الناس في الكثير من الحالات الإنسانية والوجدانية في السينما المصرية.

وقد ظهرت المساجد في السينما المصرية بأشكال عديدة، سواء من حيث شكلها المعماري الخارجي، أو تبعاً لأهميتها الاجتماعية والدينية لدى الناس. ثم من حيث هوية المترددين عليها، وظروفهم الاجتماعية ودوافعهم للحضور بشكل متكرر، أو متقطع، بل أيضاً من حيث الرمز

الذي يدل عليه الآذان الذي يتردد صداه في كل أنحاء المدن والقرى خمس مرات، ينادي الناس أن حيوا على الصلاة والفلاح.

والموضوع بالغ الاتساع، لذا اخترنا أن نقدمه من خلال قسمين كبيرين، وفي داخل كل قسم يمكن أن نرى عدة تقسيمات تحتية. هذان القسمان هما المساجد والأضرحة التي تكتسب شهرتها من أولياء الله الصالحين المدفونين فيها، سواء كانت هذه المساجد كبيرة الحجم والمكانة مثل السيدة زينب، ومسجد الحسين، ومسجد سيدي أحمد البدوي، أو المرسي أبو العباس، وغيرها بالمدن المصرية. ثم مساجد أصغر حجماً موجودة في القرى تحمل أسماء بعض هؤلاء الأولياء. وأغلب هذه المساجد إما جامع يؤمه الناس للصلاة، أو زاوية صغيرة يتبرك بها الناس ويترددون عليها من الخارج فقط للدعاء والبحث عن حل لمتاعبهم.

ويتمثل القسم الثاني في مكانة المسجد لدى الناس بشكل عام. وما ارتبط من حكايات أبطال الكثير من السينما المصرية بالمسجد بشتى الصور التي سبقت الإشارة إليها.

ولذا، سوف نحصر حديثنا هنا حول مجموعة قليلة من هذه الأفلام، باعتبار أن سلوك الناس فيها يعد نموذجاً واختياراً أمثل لما قدمته السينما من هذه الحكايات عن علاقات الناس بمساجد دفن بها الأولياء أو مساجد الأضرحة. لأن السينما قد صورت هذه المساجد بما يليق بها من مكانة لدى الناس. وبما يليق بأولياء الله الصالحين الذين لهم أضرحة في داخلها، ومن ناحية أخرى فإن هناك أضرحة في أماكن أخرى لأشخاص

تختلف مكانتهم الدينية والحياتية بما اكتسبوه، بعد حياتهم، في قلوب الناس.

ويختلف حديثنا هنا عما نذكره في فصل آخر حول المناسبات الدينية في السينما المصرية، فقد بدت الاحتفالات بالموالد ذات طابع اجتماعي وديني، أما التبرك بالأضرحة والالتجاء إليها – خاصة أثناء الأزمات – فهو أمر آخر، ففي أثناء المولد كثيراً ما تصور السينما هذا العالم من خارج المسجد، وقليلاً ما ندخل الجامع، ونلج إلى الضريح المقدس، ونرى كيف يتبرك الناس به، ويتمسحون حوله، ويشكون للضريح متاعبهم، ويدعون الله، ويتعهدون بالنذور لو حلت البركة باسم صاحب الضريح، وتم حل مشاكلهم الاجتماعية.

إذن، أغلب الأفلام التي ظهرت فيها تلك الأضرحة كانت مرتبطة بمتاعب أشخاص يعيشون على مقربة من المساجد، أو من أماكن بعيدة، جاءوا يرمون بمتاعبهم هناك، ويبحثون عن وسيلة للنجاة من كوارث حلت بهم، أو متاعب موجودة فعلاً. ورغم أن "بركة" في فيلم "المولد" لسمير سيف عام **1989** قد تم اختطافه وهو طفل صغير أثناء وقائع المولد الذي لم تدخل فيه الكاميرا إلى داخل الضريح، فإن أمه قد ترددت على ضريح أم هاشم بعد ذلك كثيراً كي تدعو الله من خلال بركات حفيدة الرسول (صلى الله عليه وسلم) أن يعيد لها ابنها، وهي لم تنذر، ولكنها ابتهلت ابتهال الأم الضائعة، والتي لا أمل لها سوى استعادة ابنها، وحسب أحداث الفيلم، فقد عاد الابن بعد أن كبر وأصبح من

كبار الأثرياء، وفي البداية تحدث مواجهة بين الابـــن وأمـــه باعتبـــار أن مسكنها سوف يتهدم من أجل بناء مشروع جديد فـــوق الأرض الـــتي يمتلكها الابن الضائع. ثم يعرف إبراهيم (وهذا هو اسمه الجديد) أن هـــذه المرأة هي أمه الحقيقية، وأن عليه أن يعوضها سنوات الضياع، ويعرف أنه كان سبباً في وفاة الأب الحقيقي، ويقرر إبراهيم أن يكفر عـــن خطايـــاه فيعمل على بناء مدارس ومشروعات خيرية.

وفي فيلم "الزوجة الثانية" لصلاح أبو سيف عام **1967**، قـــرر الزوجان المنكوبان أن يذهبا إلى ضريح الســـيد البـــدوي والـــدعاء لله والتشفع باسمه من أجل أن يرد عنها شرور العمدة عثمان الذي قرر فجأة أن يفصل بين الزوجين كي يتزوج من رقية، باعتبار أن الزوجـــة الأولى عاقر، ولن تنجب له الوريث. والزوجان هنا منكوبان فعـــلاً، والـــزوج ضعيف عليه مغادرة القرية بعد أن سلبه العمدة بيته، ولذا فإنه ليس هناك شخصاً كبيراً يلجأ إليه يفصل ما بينه وبين العمدة. هو ظلم بائن، ونهائي، ولذا فإنه يتجه إلى المسجد ليتضرع إلى الله وهو يتلمس الضريح، وعلـــى جانب آخر تقف الزوجة فاطمة في مشهد آخر تفعل نفس الشيء.

ومن الواضح أن الدعاء في هذه الأماكن المقدســـة مســـتجاب، فمثلما عاد الابن المفقود إلى أمه في "المولد"، فإن الله ينصـــر الـــزوجين، ولكن بعد حين، بعد أن تتزوج فاطمة شرعياً من العمدة، بعـــد أن يـــتم طلاق الزوجين طبعاً، أي أن الظلم هنا قد طال، وتكشف لنا الســـينما كيف استجاب الله للدعاء الذي انطلق من حناجر يتألم أصحابها بشـــدة.

فأقعد المرض العمدة وكان شديد الوطـأة علـى الرجـل، واشـتدت الكوابيس من حوله، ثم دفع حياته أمام عينيّ الزوجة الشابة التي عـادت مرة أخرى إلى زوجها بعد وفاة العمدة.

وفي فيلم "سارق الفرح" لداود عبد السيد عـام **1995** فـإن "عوض" أيضاً يعيش في أزمة عاطفية، فوالد حبيبته أحـلام يـرفض أن يزوجها له ما لم يدبر خمسمائة جنيها وذلك خلال أسبوع، وذلك باعتبار أن هناك خُطاباً آخرين أكثر ثراءً يمكنهم أن يكونوا بديلين عنه. وبينمـا يحاول عوض أن يدبر النقود بطرق كافة، فإن إحدى وسائله هي الذهاب إلى الضريح لمقام فوق تلة الجبل لشيخ يعرف أهل المنطقة اسمه، ولا نعرف عنه كمتفرجين سوى أنه مبروك، وهو يبتهل إلى الضريح أن يعطيه، وأن يوفقه في طلبه. وينتظر منه علامة، وبالفعل فإنه تسقط فوقه، في إحـدى المرات العديدة التي يذهب فيها إلى الضريح، علامة عبارة عن مخلفـات إحدى الطيور، وهي في الموروث الشعبي لدى الـبعض تعـني الـرزق واستجابة الدعاء، وعوض هنا مأزوم عاطفياً ومالياً، ولذا فهو لا يعود إلى الضريح بعد أن تحقق له ما أراد.

اللجوء إلى الضريح، حتى مع المخرجين المعاصـرين، يعـني أن الدعاء المنطلق هناك من الحناجر مستجاب، فهؤلاء الأشخاص يحتـاجون إلى دعم من السماء، وقد تكرر ظهور مثل هؤلاء المأزومين عاطفياً كثيراً، ففي "الكيت كات" لنفس المخرج انقلبت الآية، ورأينا فاطمة التي غاب عنها زوجها في السفر تذهب إلى ضريح الحي الشـعبي، وتقـف علـى

أعتابه، وتدعو له أن يكون يوسف ابن الشيخ حسني من نصـــيبها، وأن يتقرب منها. ويكشف الفيلم كم أن هذه المرأة في حاجـــة إليـــه، وأنها مأزومة أيضاً. وبالفعل فإنها تزور أمه ثم يبدو – حســب الفــيلم – أن الدعاء قد استجيب، وفيما بعد تتوطد العلاقة بين فاطمة ويوسف ويصير عشيقها، والعلاقة هنا محرمة بالطبع، باعتبار أن هناك رجلاً غائباً في حياة فاطمة لكننا لا نراه، وإن كان يوسف لا يرضى عن هذه العلاقة. وهناك امرأة أخرى متدينة في فيلم "الأرض الطيبة" لمحمود ذو الفقار عام **1954** تتردد على ضريح سيدي الدكروري في إحدى القرى المصــرية، وهــي مأزومة أيضاً وإن اختلفت الأزمة هنا، وهذه المرة فإن المــرأة لا تــدعو لنفسها، بل أنها تدعو بالهداية للشخص الذي أحبته، وتراه قــد أصــيب بالنزق، وهي تدعو في صلاتها، وهذه هي إحدى المرات القليلة التي ترى فيها شخصاً يلتجئ إلى الضريح ويدعو أثناء صلاته، فهي تعرف أن هــذا الشاب يمتلك قلباً طيباً، كما أنها واثقة أن بركات ســيدي الــدكروري ستحل عليه وأنه سيهتدي. وبالفعل فإن الشاب في تلك الفترة يكــون قريباً من الضريح وتحدث بعد ذلك الهداية للشاب.

وهناك في فيلم "بين القصرين" نفس النوع من الــدعاء، حيــث يلجأ الطفل كمال إلى ضريح الحسين كي يلتمس إليه أن يعيد أبوه أمــه إلى المنزل بعد أن طردها منه، وقد لجأ كمال إلى الضريح لعدة أســباب، منها قناعته الشديدة ببركات صاحب المقام، ومنها أن أمه أمينــة قــد تم طردها من المنزل بسبب رغبتها في الحضور إلى المسجد للتبرك بــه حبــاً وتقديساً، بمعنى أن هذا الحب هو السبب. ويقف كمال يبكي إلى جــوار

الضريح. ومثلما كان الطرف الآخر قريباً من المرأة المتدينة في "الأرض الطيبة" فإن الأب أحمد عبد الجواد يكون قريباً من الضريح في تلك اللحظات، فيقترب منه، ويسأله عن سبب وجوده فيقول له: "جئت لأجعل سيدنا الحسين يجعلك تعيد "نينا"..."، ويكون هذا الموقف سبباً لأن يذهب الزوج في الصباح ومعه ابنه لإحضار زوجته.

وكما هو واضح، فإنه أيضاً في حالة الدعاء من أجل الآخرين، فإن هناك استجابة للدعوة، وبشكل سريع، ولكن في كل النماذج التي ذكرناها، فإن هناك أزمة ما تستدعي الذهاب إلى الضريح. كما يتم اللجوء إلى الأضرحة حباً وتبركاً. وتصبح لدى الناس عادة دون أن يعرف الناس ماذا هناك بالضبط ولا ما هي الشخصية التي يتبركون بها، فالناس تذهب إلى ضريح سيدي التلاوي في فيلم "للحب قصة أخيرة" لرأفت الميهي، تبركاً به وخاصة في المولد الذي يقام باسمه ويلجأ إليه الزوج المريض ويتوهم في البداية أنه قد شفي بفضل بركات صاحب الضريح.

كما أن أمينة في "بين القصرين" لحسن الإمام عام **1964** تتمنى من الله أن تذهب لزيارة الحسين وتنتهز سفر زوجها إلى خارج القاهرة كي تخرج مع ابنها الصغير للقيام بهذه الزيارة وهي تفعل ذلك حباً في صاحب الضريح وتبركاً به وتردد وهي في طريقها إلى هناك "شي لله يا حسين" بأسلوبها المليء بالطيبة والنقاء، وترفع رأسها إلى السماء ابتهالاً أن يستجيب لدعائها، لكن من الواضح أن السماء – حسب السينما –

لا تستقبل محبي الأولياء قدر ما هي تميل إلى استقبال المـــأزومين نفســـياً وعاطفياً؛ فيحدث ما يمنع المرأة من الوصول إلى الضريح وتصدمها عربة حنطور فتقعدها، بل أنها عندما تعود إلى منزلها ينكشف أمرها أنهـــا قـــد خرجت بدون إذن زوجها الذي يعيدها إلى منزل أمها.

وكما نرى فإن أمينة رغم كل ما فعلته لم تـــتمكن مـــن زيـــارة الحسين بعد ذلك. وحسب النص الأدبي في الثلاثية فإنها فعلت ذلـــك في مرحة لاحقة، بعد أن أصابت الشيخوخة زوجها وأصبحت أكثر تحـــرراً بعد الفترة التي تدور فيها أحداث "بين القصرين" وهي المرحلـــة التاليـــة على ثورة **1919**.

كما أن الفتاة الطيبة في فيلم محمود ذو الفقار تذهب دائمـــاً إلى ضريح الدكروري من أجل الصلاة والتعبـــد، ولم نرهـــا تـــدعو الله في الضريح أن يهدي حبيبها إلا بعد أن وقعت في الحب فعلاً حتى ولو مـــن طرف واحد، باعتبار أن هذا الشاب التي تدعو له يحاول خـــداعها مـــن أجل الاستيلاء على ما تبقى لها من ميراث بعد أن وزعـــت منـــه علـــى الفلاحين إيماناً بمبدأ تقسيم الثروة على الفقراء والمحتاجين. أي أن زيارتها للضريح بشكل متكرر كان بدافع الحب، والتبرك في المقام الأول، أمـــا مسألة الدعاء فقد جاءت في وقت أزمة.

توجد الأضرحة في المناطق الشعبية وفي القرى الصغيرة، ويؤمهـــا كل الناس وعلى رأسهم أبناء الحي. وهؤلاء السكان يعيشون تحت لـــواء بركات هذه الشخصية كما صورت السينما، وفي الأحياء الشعبية هناك

السيدة زينب في فيلم "قنديل أم هاشم" وهناك "جامع الأقمر" في فـــيلم يحمل نفس هذا الاسم أخرجه هشام أبو النصر في فـــيلم عـــام 1978. وأيضاً في فيلم "طريد الفردوس" لفطين عبد الوهاب عام 1966. أمـــا ضريح الحسين فيظهر في فيلم "بين القصرين". وهناك أضـــرحة صـــغيرة ليست مساجد في منطقة شعبية من المقطم، هي منطقـــة عشـــوائية بـــلا هندسة معمارية، ولعل الناس جاءت إلى هناك على حس الضـــريح، ولم نشهد أحداً يتردد على هذا الضريح سوى عوض في "مأزق الفرح". كما أن ضريح التلاوي يقام في منطقة عشوائية أخرى في جزيرة الـــوراق في أطراف القاهرة، وهو حي شعبي بدائي كما صوره الفيلم. أمـــا ضـــريح السيد البدوي فقد رأيناه في فيلم "الزوجة الثانية" و"اللص" لسعد عرفة. كما أن هناك أضرحة في القرى التي تدور فيها أحداث أفـــلام "الأرض الطيبة" و"الطوق والأسورة".

في مقابل الأضرحة التي تلقى كل هذه المهابة والمكانـــة الدينيـــة الاجتماعية، وتعاملها السينما بما يتناسب مع قداستها، فإن هناك تـــدخلاً واضحاً من السلطات الرسمية لوضع حد لتقديس شخص لا يستحق كل هذه المكانة من الناس. ولعل أشهر نموذج على ذلك هو فـــيلم "للحـــب قصة أخيرة" لرأفت الميهي؛ فالتلاوي لديه مكان مقدسة في قلوب الناس، يقيمون له الموالد ويتبركون به، بل أن المرأة الثرية أم رفعـــت تـــرى أن التلاوي قادر على شفاء ابنها. أما الزوجة سلوى فتردد في أسى: "مـــش ممكن ربنا يحكم على حبنا بالبساطة دي.. جـــايز الـــتلاوي ده دجـــال ونصاب ولكن ربنا أكيد حاجة تانية". وقد تولد مثل هذا الإحساس بعد

أن ثبت أن الدعاء واللجوء إلى الضريح لم يكشفا عن معجزات صاحب الضريح.

ويقول مجدي الطيب في مقالة عن الفيلم في نشرة نادي سـينما القاهرة: "وفي اللحظة التي تكشف فيها الزوجة حقيقة الوهم، تداهم قوة من البوليس مقام التلاوي وتهدم أركانه فلا يبقى منه شيء، ومع ذلـك فلا يصدق الأهالي السذج الحقيقية المجردة أمام أعينهم، ويظن البعض أن التلاوي هرب قبل أن تمسه يدي الأذى".

ويستكمل الطيب حديثه عن نفس الشخصية، التلاوي، قـائلاً : "وتعلم الزوجة بوفاة الزوج، فتذهب إلى مقام التلاوي، ورغـم الـدمار والخراب الذي حل بالمكان والحرائق المندلعة فيه، إلا أنها ترفـع رأسـها وتنهال على الكرسي الذي ارتبط لدى البعض بكرسي العرش.. ومـع ضربات الناس يتهاوى العرش المزعوم وتزول الأكذوبة الزائفة ويسـقط الوهم المريض".

ولذا فإن الأضرحة المزيفة أو التي لا يتمتع أصحابها بنفس المكانة الدينية فإنها لا تلبث أن تنهار باعتبار أن التلاوي كان في الفيلم لصـاً، تم العثور على جثمانه في الوراق فتصوره الناس ذا بركات. وقد مات أثناء مطاردة الشرطة له. كما أن نهاية ضريحه تأتي أيضاً على أيـدي رجـال الشرطة. وهذا المشهد بالغ الصعوبة بالنسبة لتقبل الناس لهدمه، فحسب الواقع فإنه من الصعب مس أي مكان يذكر فيه اسـم الله باعتبـار أن القادمين إلى المكان يتضرعون إلى الله، وأن الضريح ليس سـوى مكـان

للالتجاء إلى الله، وغالباً ما يصبح الضريح مقدساً مهما كانت حقيقة الشخصية الراقدة في الضريح.

في بعض الأفلام نسمع عبارات يرددها الأشخاص الذين يعيشون في دائرة الضريح، كالقسم باسم صاحب الضريح مثل "ومقام السيدة" و"وحياة الحسين" أو "وحياة أبو العباس". وذلك دلالة على مكانة هذه الشخصية في قلوب الناس الذين حولوا القسم من الله سبحانه وتعالى إلى رسوله ثم إلى الأولياء. وفي فيلمي "حميدو" و"رصيف نمرة 5" تم القسم لغوا أكثر من مرة باسم أبي العباس المرسي باعتبار أن أحداث الفيلمين تدور في منطقتي الجمرك والأنفوشي اللتين تحيطان بمسجد أبي العباس المرسي، وقد نطق بهذا القسم شخصية "حميدو" على سبيل المثال، وهو شخص متدين ظاهراً يقوم بأداء الصلاة لكنه مهرب مخدرات خدع الغازية التي أحبها وتركها إلى امرأة أخرى ثم تركها في وسط البحر تغرق، وظن أنها قد ماتت.

هناك شخصيات بعينها تظهر في هذه الأضرحة وهم "المجاذيب" الذين نراهم فقط ينثرون الأبخرة دخل المسجد، ويرتدون زياً مميزاً مثل الشخصية التي جسدها صلاح منصور في "قنديل أم هاشم". وهناك فرق واضح بين خادم الجامع والمجذوب، فالأول عاقل ومتزن ويمكنه أن يتصرف بحكمة، أما المجذوب فهو ينطق بالحكمة باعتبارها شيئا من الجنون، ولذا يمكن تصديقها أو اعتبارها "خذوا الحكمة من أفواه المجانين".

ولذا فإن السينما تتعامل مع هؤلاء المجاذيب باعتبارهم بديلا للجوقة في الدراما اليونانية أو ما شابه ذلك، حيث يظهر فجأة وسط الأحداث كي يطلق تعليقاته القدرية التي ترتبط كل كلمة منها بمصائر الشخصيات الرئيسية في الفيلم، مثل شخصية المجذوب الذي يمر على محلات الذهب في فيلم "الصاغة" لأحمد السبعاوي عام 1996، فهو يتوعد كافة الخارجين على قانون السماء بمصير مأساوي. ونحن هنا أمام مثل هذه الشخصيات الخارجة عن القانون مثل شكري، حوت الصاغة الذي يسيطر على السوق ويتزوج كثيراً. وفي حياته الكثير من الجرائم الدموية والزيجات الفاشلة. وبالفعل فإن العبارات التي ينطقها المجذوب هنا تعتبر بمثابة قراءة لمستقبل الحوت من ناحية، وزوجته فتحية التي انفصلت عنه بعد ذلك لتنافسه ولتصبح بدورها حوتاً آخر تنتهي بشكل مأساوي أيضاً.

وفي فيلم "الصاغة" لم نر ضريح الحسين مباشرةً، لكن هذا المجذوب الذي ينتقل بين حواري الصاغة الضيقة ينتمي إلى ذلك الحي الشعبي. والصاغة هنا قريبة جداً من المسجد الحسيني. وفي نفس الحي تدور أحداث فيلم "درب المهابيل" لتوفيق صالح عام 1955، ومن بين شخصياته العديدة يظهر المجذوب "قفة" بملابسه المميزة، فهو يحمل المبخرة أيضاً بين وقت وآخر ويردد كلاماً يمكن أخذه مأخذ الجد. وهو هنا يمسك مسبحته بين أصابعه، وتتدلى على صدره علبة صفيح تعتبر بمثابة منذر لما سيقوله. كما أنه يحمل أحياناً عنزة صغيرة من أجل در لبنها، وهذا المجذوب يتبرك به بعض أهل المنطقة، ويطلبون منه أن يدعو لهم،

وكما نرى فإنه وسيلة رابحة للالتجاء إلى السماء بعد الأولياء، ومثلما في "الصاغة" فإن قفة ينتقل بين حانوت وآخر يتلمس بعض المال القليل من أصحاب هذه المحلات.

إذن، فالسينما تصور هذا المجذوب على أنه نوع راق من الشحاذين ينالون أجراً مقابل دعوهم للناس، ومصيرهم في النهاية هو إلى جوار الشحاذين. وتبعاً لحوادث فيلم توفيق صالح فإن ورقة اليانصيب التي تدور حولها أحداث الفيلم الرئيسية، تؤول إلى المجذوب الذي سرعان ما يصبح محور اهتمام الآخرين بعد أن تصل إليه الورقة الرابحة فتحوطه الإغراءات. وبالفعل فإن المجذوب هو الذي يقوم بصرف الورقة ويتكالب أهل الحارة للحصول على النقود التي تكون في النهاية من مصير الماعز التي تأكلها.

وتصور السينما هذا المجذوب أقرب إلى العبيط الأبله لكنه يبدو واعياً للغاية، وهل يمكن أن ينطق مثل هذا الحوار إلا إذا كان على قدر كبير من الحكمة، وقد ظهرت شخصية عبيط القرية في بعض الأفلام مثل "هارب من الأيام" لحسام الدين مصطفى عام **1965** بشكل يختلف تماماً عن شكل المجذوب، وأغلب الصور التي ظهرت بها هذه الشخصية في السينما المصرية كانت ثانوية كما سبقت الإشارة. وقد ظهرت في أفلام عديدة منها "زقاق المدق" و"بين القصرين" وفي أفلام كثيرة اشترك في كتابتها نجيب محفوظ منها "النمرود" لعاطف سالم عام **1956**، و"وكالة البلح" عام **1982**، وبعض الأفلام المأخوذة عن رواية "الحرافيش".

وفي بعض الأحيان يبدو هذا المجذوب مزدوج الشخصية، ولكـــن المجذوب الذي نقصده هنا هو ذلك التائه في حب الله وهو حالـــة مـــن التصوف يردد دائماً كلمة "حي" للدلالة على الهتاف باسم الله ســـبحانه وتعالى، وبالرجوع إليه في الأفلام نراه بلا جذور اجتماعيـــة أو عائليـــة، وغالباً ما يكون منبهاً إلى الخطر أو المأساة قبل قدومها. كما أنه موجـــود داخل الضريح وخارجه.

ولعل أشهر مجذوب في السينما هو الشـــيخ "علـــيش" في فـــيلم "طريد الفردوس" لفطين عبدالوهاب، وهو مأخوذ عـــن قصـــة قصـــيرة لتوفيق الحكيم. هذا الشيخ الذي توافيه المنية لا نعرف له أي جذور، فهو يموت وعليه أن ينتقل إلى السماء لمحاسبته حيث يتم اكتشاف أن موازينه في السيئات تتساوى مع مثيلتها في الحسنات، وتبعاً لقانون الحساب فإنه يجب أن يعود مرة أخرى إلى الأرض وإعطائه فرصة حياتيه ثانيـــة كـــي يعرف إلى أين يذهب، إلى الجنة أم إلى النار؟. ولأن ليس للشيخ علـــيش أي جذور عائلية أو أسرية فهو أحد الـــدراويش أو المجاذيـــب الـــذين يسكنون في منطقة السيدة زينب وقريباً من المسجد، فإنه عندما يعود إلى نفس المنطقة يجد نفسه غريباً، فقبل قليل استودعه الناس وشيعوا جثمانه وليس في الإمكان تصديق أنه على قيد الحياة، ولذا يختار أن يغـــير مـــن حياته وأن يعيش كشخص آخر .

ورغم أن ملامحه الخارجية تـــتغير فـــإن شخصـــية المجـــذوب أو الدرويش لا تزال تسكن بداخله، وهو شـــخص أقـــرب إلى ســـلوكه

بالمتصوف الخير. ولذا فإنه يتصرف إلى جانب الحق حتى في علاقته بالفتاة الطيبة التي يحبها. يتصرف باعتبار أن الموت ينتظره، وأنه موجود في هذه الأرض من أجل مختبر قصير عابر. وبالفعل فإنه بعد أن يموت في إحـــدى المشاجرات نرى عبارة "إلى أين" بديلاً عن العبارة التقليديـــة "النهايـــة"، فنحن لا نعرف المصير الحقيقي له: هل الجنة أو النار؟.

وليس مجالنا هنا الحديث أن الحكيم استوحى هذه الأقصوصة من سيناريو فرنسي كتبه جان بول سارتو عام **1947**، والـــذي اســـتوحاه بدوره من فيلم أمريكي عرض في نفس العام تحت اسم "حضور الســـيد جوردان"، ولكن يهمنا أن الحكيم قد اختار شخصية الدرويش لتظهر في بداية الأحداث فنحن لم نرها على وجه الأرض إلا بشكل عابر، ورأينـــا الشخصية التي جسدها فريد شوقي قد ارتدت نفـــس الملابـــس الرثـــة التقليدية التي نعرفها عن مثل هذه الشخصية.

الفصل الرابع
نـــداء الله

راح صوت المؤذن ينطلق: "الله أكبر، الله أكبر.. لا إله إلا الله.. حي على الصلاة.. حي على الفلاح.

صحيح أننا لم نشهد المسجد في اللقطات الأولى في فيلم "العزيمة" لكن انطلاق الآذان كان بمثابة تعريـــف واف لهذه المنطقة المتدينة. فهناك رجل يمسك مسبحة، يخـــرج إلى المسجد في ساعة صباح، صحيح أن موعد الآذان لا يتفق مع خروج المواطنين إلى أعمالهم،

والناس إلى أشغالهم، لكن كمال سليم أراد أن يعطي للمتفرج لقطـــات بانورامية عن هذا الحي الشعبي الذي ستدور فيه الأحداث، فاختـــار أن يبدأ فيلمه بالآذان. وعلى إيقاعه رأينا الجزار يفتح حانوته، والفكهـــاني، ومحمد أفندي يخرج من مترله في طريقه لمعرفة النتيجة، وأبوه يفتح محلـــه وبائع فول، ومظاهر أخرى من الحياة في تلك المنطقة.

مثل هذا المشهد يتكرر في السينما المصرية كثيراً، صـــوت الآذان يرتفع في الأحياء السكنية منادياً باسم الله، وهو في أغلـــب مـــا قدمتـــه السينما لم يكن فقط نداء إلى المسلمين أن يهبوا إلى المسجد وأن يـــؤدوا الصلوات، أو تنبيه إلى أن وقت الفريضة قد حان، ولكنـــه لعـــب دوراً

كبيراً في حياة البشر المتزاحمين بالنوايا، والأحداث المتضـــاربة. فعنـــدما يرتفع الآذان منطلقاً في سماء المدينة. فإن هذا الهاتف يجيء إلى الناس بمثابة إنذار ومحاولة أكيدة للتنبيه أن هناك إلهاً يراقب ويـــرى، وأنـــه أكـــبر، وموجود في كل مكان، لذا فإن هذا الصوت كفيل أن يسري في الأذان، وينتقل إلى الوجدان، ويحدث التغيرات التي تقوم أساساً على التوبة.

وفي السينما مشاهد عديدة للأذان المطلق من أعـــالي المســـجد، ولعل أبرزها هو ما سمعناه في نهاية أحداث فيلم "جعلوني مجرماً" لعـــاطف سالم عام **1954**، فنحن هنا أمام مجموعة من العوامل المتناقضة، والقوى المتصارعة التي يأتي فيها المسجد كمكان، والأذان كصوت بمثابة الفيصل النهائي للأحداث، يمثل هذه القوى سلطان الذي عانى طيلة عمـــره مـــن قسوة عمه، فدخل الإصلاحية صغيراً. ونافسه العم على قلب الراقصـــة عندما كبر في السن وأصبح شاباً ضائعاً في الحياة، وضاعت حقوقه.

بل أن العم قد أدخله السجن ظلماً، متهماً في جريمة قتل، وتحاول المطربة أن تحصل على دليل براءته، وحين تحصل على هذا الدليل يكـــون سلطان قد تمكن من الفرار، وذهب إلى عمه ليقتله في الكباريـــه الـــذي يتردد عليه.

أما الشخص الثاني، فهو الشيخ حسن صـــديق ســـلطان منـــذ الطفولة، والذي يمر بتجربة قاسية حين يأوي المطربة في بيته، باعتبارها قد تابت إلى الله من الرقص، وهجرت البيت الذي منحه إياهـــا عشـــيقها. فيظن أهل الحي الذي يقيم به، وهو يسكن في غرفة صغيرة على السطح،

أن هناك شيئاً آثماً بين الاثنين، فيقذفونه بالطوب ويفقد مكانته كرجـــل ورع متدين يؤم الناس في المسجد، ولا يتمكن من الدفاع عـــن نفســـه وحين يهرب سلطان ويقتل عمه يكون الشيخ حسن في منتهى التـــأزم. ولذا فإن دخول سلطان عليه المترل يزيد من تعقيد الأحداث؛ فالشـــرطة تطارده. وها هي أصواقم تجيء إليه وهم يحاصرون المنطقة. يحاول سلطان الهروب فلا يجد أمامه بابًا مفتوحًا سوى باب المسجد. إنه نفس المســـجد الذي يعمل فيه الشيخ حسن إماماً. وفي هذا المكان يحدث التحول داخل سلطان فهو المأزوم الذي لا يمكنه الإفلات من مصيره . يجد نفسه وسط إضاءة مبهرة تأتيه من الخارج تتمثل في مصابيح الجامع المضاءة. وتنقصه الإضاءة الداخلية المتمثلة في الهداية، ولأن المسجد في تلك اللحظات مـــا بين العشاء والفجر يكون خالياً من المأمومين، فإن سلطان يجـــد نفســـه وحيداً أمام مصيره فيهتف مناجياً ربه: "يا رب.. أنا بريء.. أنا مظلوم".

هنا يدخل الشيخ حسن باعتباره سيقوم بدوره كرجل دين يسعى لهداية صديقه من ناحية، وأيضاً كصديق يفتح له باب التوبـــة والهدايـــة، ويحس سلطان أن صديقه هو رمز لنداءاته الداخلية والخارجية لما يطلبـــه من السماء. فيهتف به أن يبعد عنه بصوت مليء بالقلق والخوف ويردد: "كفاية اللي أنا فيه"، علماً بأن الشيخ حسن قد ناله الكثير من المتاعب مما سببه صديقه هذا. وفي لحظة ما ينطلق آذان الفجر. ودخول الشيخ هنـــا هو بديل لدخول الشرطة. فالقوات لا يمكنها اقتحام المسجد للقبض على القاتل، والوحيد الذي يمكنه أن يلعب دوراً حاسماً هو الشيخ حسن إمام المسجد.

ورغم أنه لا يتمكن من تهدئته فإن الآذان هنا يبدو العامل الحاسم لامتثال سلطان. وخضوعه ثم موافقته على الاستسلام، فما أن ينطلق صوت الآذان من أعلى المسجد، حتى يجهش سلطان بالبكاء ويرتمي في أحضان صديقه، أو كما كتب كمال رمزي في مجلة "فن" بمناسبة مقال عن عاطف سالم: "وبدلاً من أن يستعين المخرج بالموسيقى التصويرية، اكتفى بصوت بكاء بطله بصداه العذب الذي لا يأتي مفتعلاً أو مقحماً، بل طبيعياً تماماً يلائم الموقف والمكان ويعبر ببلاغة عن وضع المجرم الضحية".

وفي هذه الفترة دخلت الشخصية التي جسدها فريد شوقي، المسجد أكثر من مرة، فإذا كانت الشرطة قد داهمت منزله ليلة زفافه في فيلم "حميدو" وادعى أنه يصلي، حين كادت أن تقبض عليه فهب من مكانه واستكمل الصلاة ثم استطاع الهرب، فإن الصول خميس يتمكن من دخول المسجد حيث يؤدي المعلم "زكي رستم" الصلاة، وقبل أن يهرب يتمكن خميس من الإمساك به ويقول له: "لا.. أنا عملتها قبلك" وكأنه بذلك يخرج عن النص ليذكر الناس بأنه فريد شوقي وقد مثل قبل ذلك مثل هذا الموقف في "حميدو".. صحيح أن اسم حميدو لم يتردد على لسانه، لكن الجماهير التي في الصالة ضجت بالضحك والإعجاب وهي تعرف العلاقة بين هذا الموقف والجملة التي رددها.

ورغم أن هذين المشهدين يدوران في دائرة الصلاة، الأول في منزل حميدو، والثاني في مسجد الميناء الصغير، فإننا لم نسمع أذان الصلاة

باعتبار أن الأذان في هذه المرحلة كانت السينما تتعامل معه كأنه رمز أو سبب لتغيير سلوك شخص مثلما حدث في "جعلوني مجرماً".

وفي هذه الفترة تحول الأذان في السينما إلى صدى حقيقي لتنبيه الناس، وتحويلهم مثلما حدث في فيلم "الطاهرة" و"كهرمان" و"رنة الخلخال" وأفلام كثيرة من الصعب حصرها. وقد بدت مكانة الأذان بالغة السمو في هذه الأفلام، وأذكر وأنا في قاعات السينما كأطفال في نهاية الخمسينات فإن القاعة كانت تمتلئ بالتصفيق حين يتردد الأذان الذي يحل في وقته، ويجيء بمثابة حل حقيقي لمشاكل معقدة راحت تتراكم طوال أحداث الفيلم، بما يعني أن الأذان قد أصبح بطلاً حياً مثل أي بطولة يتسم بها شخص طيب يمثل الخير ويسعى إلى قهر الشر. إذن فالأذان هنا رمز للخير وتنبيه وإنذار .

وفي عام **1991** سمعنا الأذان في أحداث فيلم "شمس الزناتي" بطريقة مختلفة تماماً، والفيلم الذي أخرجه سمير سيف مقتبس عن فيلم أمريكي هو "العظماء السبعة" لجون سترجس، وقد صور المشهد الذي تأتي فيه عصابة قطاع الطرق باعتبار أن الأطفال الذين يرفعون الرايات من فوق التلال تأكيداً على قدوم العصابة، وذلك لتنبيه العظماء السبعة أن الخصم قادم بجيوشه من الخارجين على القانون.

وفي فيلم سمير سيف تكرر نفس المشهد، فهناك أطفال فوق التلال يتبادلون التلويح بالمناديل فيما بينهم من أجل توصيل الإشارة، لكن الفيلم التي تدور أحداثه في صحراء مصر الغربية في الأجواء البدوية

لم يكتف بصوت المؤذن في القرية الصغيرة المتأهبة لمواجهة عصابة الخارجين على القانون، وذلك من أجل دخول المعركة. ولم يكن هناك خير من الأذان رغم أن ذلك يثير دهشة زعيم العصابة الذي ينظر إلى السماء ويتساءل: هل آن وقت أذان الظهر؟ . وقد ساعد الأذان بالفعل في زيادة حالات الاستعداد، رغم أننا لم نر شكل المسجد في هذا المنظر أو غيره في الفيلم.

وفي أفلام أخرى تغير معنى الأذان إلى وسيلة للدعوة ونداء المسلمين إلى أن يؤموا إلى الصلاة، ولمكانة الدين في الناس، والتحول الذي حدث للعباد، ويهمنا هنا الإشارة إلى أنه تبعاً لأهمية المؤذن خصصت السينما فيلماً كاملاً عن حياة مؤذن الرسول بلال بن رباح، في فيلم من إخراج أحمد الطوخي، باعتبار أن بلال لم يؤذن قط إلا في حياة النبي (صلى الله عليه وسلم)، وهو أول من أذن في المسجد النبوي بالمدينة، وأصبح بلال هو المؤذن الأوحد في العصر النبوي، وبعد ذلك قام آخرون بهذا الأمر.

وفي فيلم "السيد أحمد البدوي" فإن الأذان قد ارتفع في المشاهد الأخيرة من الفيلم فوق مئذنة مسجد السيد البدوي بطنطا، باعتبار أن هذا الأذان يتردد في هذا الجامع منذ رحيل البدوي في القرن الثاني عشر الميلادي وحتى الآن.

وفي هذه الأفلام كان المؤذن صاحب صوت جميل معتمد، خاصة في الإذاعة، مثل الشيخ مصطفى إسماعيل والشيخ الشعشاعي والشيخ

الحصري، والشيخ سامي الدمنهوري، والشيخ محمد رفعت، لكن في فيلم "بلال" سمعنا الأذان بصوت الممثل يحيى شاهين الذي جسد شخصية المؤذن طيلة أحداث الفيلم، وتبعاً للدور ولقوة الصوت فإن المخرج أحمد الطوخي قد استعان بالممثل ليؤذن، وقد يكون الأمر طبيعياً أن يؤذن بلال في الواقع باعتباره حلو الصوت، حيث كان يطرب المسافرين أثناء رحلات التجارة عبر الصحراء العربية لكن هذا لا يعني أن الممثل الذي يجسده يمكن أن يكون عذب الصوت، مثل بلال بن رباح، ولذا فإن تناقضاً بين مهابة النبرات وجمال العبارة التي ينطق بها يحيى شاهين في الفيلم، وبين نبرات الصوت الذي سمعناه في الفيلم؛ فلم يكن صوت الأذان الذي سمعناه أكثر من مرة في الفيلم يتمتع بجمال أي من الأصوات التي نعرفها للشيوخ المذكورة أسماؤهم، والذي من المفروض أن نبرات بلال أقوى وأعمق، ولذا كان على المخرج أن يستعين بصوت مؤذن حقيقي فقط فيما يتعلق بالأذان.

ولأننا بصدد الحديث عن المساجد في السينما المصرية وكيفية ظهورها من فيلم لآخر وباعتبارنا قد تناولنا مساجد الأئمة أو الأضرحة في الفصل الثالث. فإننا نستكمل هنا حديثنا عن أبعاد علاقة الناس بالمساجد في هذه السينما، فبالإضافة إلى الأضرحة التي يدعو الناس عندها من أجل فك الكرب فإن الكثير من الناس، وبالطبع في السينما يذهبون إلى المسجد للاستفتاء فيما يتعلق بشئون لا يعرفونها عن أمور دينهم مما يعكس رؤية الناس للدين، والبحث من خلاله عن الصحيح. فالمرأة في فيلم "الزوجة الثانية" بعد أن تدعو الله في المسجد أمام الضريح

فإنها تذهب للاستفتاء في أمر زواجها من العمدة، ويبلغها شيخ الجامع أن طلاقها من زوجها الأسبق باطل، وكذلك زواجها من العمدة، وفي نفس الوقت يؤكد لها أنها صارت زوجة لهذا العمدة وأن له عليها كل حقوق الزواج رغم بطلان الزواج شرعياً.

وعندما ينطلق الأذان من مئذنة مسجد عمر مكرم في منتصف أحداث فيلم "الإرهاب والكباب" لشريف عرفة عام **1992** فإن وزير الداخلية في تلك اللحظات يكون فوق مئذنة المسجد يتفاوض مع الخاطفين الذين استولوا بأسلحتهم على مجمع التحرير الذي يعتبر بمثابة المركز الإداري الأول للبلاد، في وسط المدينة. ورغم أننا لا نرى المسجد من الداخل هنا، فإن أحد أعوان الوزير يقول له: "أتريدهم أن يقولوا أن الوزير سمع الأذان ولم يبادر إلى الصلاة؟".. لأن الناس لا تسأل الرجل العادي إن كان قد بادر للصلاة لوقتها، ولكن يتم سؤال وزير الداخلية، باعتباره يناهض الإرهاب ويجب أن يكون هو متدينا. ولذا فإن الوزير سرعان ما يتجه لأداء صلاة العصر مع مساعديه، ثم يعود لاستكمال التفاوض مع الإرهابيين المزعومين.

ومسجد "الأقمر" في فيلم أخرجه هشام أبو النصر عام **1978**، ويحمل نفس الاسم، ليس فقط بناءً أثريا عتيقا، لكنه بمثابة رمز يجتمع حوله أبناء الحي، خاصة بسيمة (نادية لطفي) التي تقف بجوار الجامع تبيع البرتقال لأهل الحي الشعبي، ويبدو الجامع الأثري هنا شاهداً على كافة البشر الذين يعيشون في دائرته سواء الذي يأتي منهم للصلاة بداخله، أو

الذي يحتمي به من الخارج، فهو راسخ مكانه منذ قرون، شاهد على فقر الناس وبؤسهم وأحزانهم وخطاياهم. لكن بسيمة ليست بعيدة تماماً عن أداء شعائرها خاصة الصلاة فهي تصلي من أجل ابنها لكي يفتح الله عليه، وهي التي عاشت أرملة بعد رحيل زوجها في العمليات الحربية عام 1973.

ورغم أن القاطنين بتلك المنطقة ليسوا من الذين يتابعون شعائرهم الدينية، فإنهم يتكاتفون معارضين للسلطات حين تقرر المحافظة هدم المسجد من أجل إقامة مشروع متطور، هذه النماذج تتمثل في سائق تاكسي يرى أن على المرء أن يعيش نذلاً كي يموت مستوراً، وهناك راقصة جاءت إلى الحي أخيراً وتعيش مع زوجها الذي يستولي على نقودها التي تكسبها من الرجال، لكن سكان الحي يرفضون مثل هذه المرأة الغريبة عنهم. لذا فهي جسم غريب بالنسبة لهم، وخطايا النماذج التي يقدمها الفيلم بسيطة، مثل خليل الذي يسعى للاستيلاء على ذهب فتاة يوهمها أنه يحبها.

كل هذه النماذج وغيرها تتكاتف من أجل مناهضة هدم "الأقمر" لما له من مكانة دينية وعقائدية في قلوب سكان الحي؛ فالمسجد العتيق يعتبر جزءاً منهم، وينجحون في توصيل رسالتهم إلى السلطات. وفي النهاية فإن المحافظة تتراجع عن قرار الهدم، حيث تقول بسيمة للطالب محمود الذي عليه تسليم نفسه إلى الشرطة: "هناك خبر سيفرحك. لن يهدموا "الأقمر"..."

وقد اعتبر النقاد أن البطل الحقيقي في هذا الفيلم هو جامع "الأقمر" الذي استطاع هشام أبو النصر أن يبرزه في أغلب مشاهد الفيلم، فبدا وجوده ماثلاً أمام الأعين، وكان أشبه بالأم التي تلم أبناءها حولها حتى لا يغيبون عنها، ولا يخرجون عن دائرتها.

أما المخرج سعد عرفة فقد ظهرت المساجد في بعض أفلامه بصورة مختلفة، فبينما يلجأ "اللص" في فيلم يحمل نفس العنوان عام **1990** إلى مسجد السيد البدوي، فإننا نعرف أن سبب هذا ليس تدين اللص أو رغبته في التوبة، ولكنه يلتقي هناك بأخيه الأصغر المتدين الذي لا يعجبه سلوك أخيه بأي ثمن. وفي صحن الجامع يدور نقاش بين الاثنين حول الدنيا والآخرة، وباعتبار أن اللص لا يود التخلص من الغنيمة التي حصل عليها (مليون دولار)، فإنه يخرج من المسجد دون أن يقرر التوبة، بينما هذا لا يمنعه من العودة مرة أخرى إلى نفس المكان بعد أن ضاقت به السبل.

وقد صور سعد عرفة مسجداً آخر في مدينة الإسكندرية حيث نرى الشيخ عمران يوقظ ابنه الصغير (علي) في ساعة مبكرة من النهار من أجل أداء الصلاة. فيضع رأسه تحت مياه الحنفية الباردة وذلك بهدف تنشيطه وإبعاد النوم والكسل عن عينيه، حتى يتمكن من أداء فريضة الفجر. وهو يردد بما يعني أن من لا يذهب إلى صلاة الفجر في الجامع فهو كافر.

وعندما يذهب علي معه إلى الجامع فإنه، في فـيلم "الملائكـة لا تسكن الأرض" يفاجيء بمشهد لا ينساه، حيث يرى أباه وشـيخ ملـتح يمنعان رجلاً من دخول المسجد بحجة أنه كافر، وكأنه محرم على الكـافر أن يتوب. وعلى أبواب الجامع نرى نموذجين متعارضين كل منهما جـاء أساساً للصلاة. النموذج الأول هو شقيق الأب، وإمام الجـامع يـدفعان رجلاً جاء بحثاً عن التوبة، والنموذج الثاني يمثله إبراهيم أو مـا يسـميه الفيلم سيدنا، بينما يعلن حسنين الباحث عن الهداية بعد أن أقلـع عـن شرب الخمر "أنا لست كافراً. أنا أردد لا إله إلا الله وأن محمد رسول الله لقد تبت توبة نصوحة"، لكن سيدنا يعترض على ما يقوله الرجل التائب وكأنه يملك مفتاح التوبة. أما إمام الجامع فإنه يرفض هذا الموقف باعتباره رجلاً مستنيراً .

وقد صور سعد عرفه الأئمة الذين يخطبون في الجوامع باعتبارهم دعاة تنوير وليسوا دعاة تشدد، وفي هذا الفيلم لم يدخل سـعد عرفـه صحن المسجد من الداخل، مثلما فعل عمر سرسق في فيلم "اللص".

أما صلاح أبو سيف فرغم أن أفلامه، غالباً، تـدور في الأحيـاء الشعبية فإن مسألة الاقتراب من المساجد لم تظهر كثيراً في أعماله بـنفس الدرجة التي تتجسد فيها مكانة المساجد وتتعاظم لدى الناس، ورغم ذلك فإن أكبر مساحة قد ظهرت في فيلم "السقا مات" عـام **1978**. ومـع اللقطات الأولى يرتفع الأذان من مجموعة من المآذن المتعـددة في مدينـة القاهرة، ومع الأذان تكشف الكاميرا مئات المآذن للمدينة عام **1921**،

كما أن المخرج قد استفاد من التراث الشعبي الذي يشكل عالمه في أفلام أخرى مثل "لا وقت للحب"، حيث اعترف أبو سيف أن الأغنية الأخيرة في الفيلم "التي رددها الأطفال: "يا وابور يا مولع حـط الفحـم" قـد استوحاه من قيام المؤذن أثناء الحملة الفرنسية بـالإعلان عـن موعـد اجتماع المناضلين أثناء أداء الأذان، وقد غير صلاح أبـو سـيف مـن الأسلوب في نهاية فيلمه، لكنه لم يغير من مفهومه، وليس لهذا الأمر علاقة بما نتحدث في هذا الفصل، لكننا نشير أن تراث المخرج لم يتناسب مـع تصوير المساجد سواء من الخارج أو الداخل ليس فقط باعتبـار المكانـة الدينية لها في تلك المناطق الشعبية بل أيضاً لمكانتها الاجتماعية.

ومن أكثر الأفلام الحديثة التي ظهرت فيها المساجد هناك "الحدق يفهم" لأحمد فؤاد، وقد دار المشهد الأخير كله داخل المسجد، بين المنبر وبين صحن الجامع. وحسب الأحداث، فلعلنا في أحد الأفلام القليلة التي تستوجب من الشخصية الرئيسية فيها أن تكون مكـان وظيفتـه هـو المسجد، ورغم أن جابر ليس رجل دين، وإنما هو ينتحل هذه الوظيفـة باعتبار أن أحد مطاريد الجبل قام بالاستيلاء على ملابس إمام المسـجد الحقيقي وذهب إلى قرية قريبة منكوبة لا تعرف هويته. وقد كشف لنـا أحد أحداث الفيلم كيف أن هذا الرجل بمهارته قد حقق بعض الأمـور التي تصورها القرويون معجزات.

ولكن أمر هذا الرجل، قاطع الطرق، ما يلبث أن ينكشف، وقبل أن يهرب حاملاً معه الغنيمة التي جمعها من أهل القرية يطلب منه العمدة والطبيب أن يؤم الناس في صلاة الجمعة باعتبار أن هـذه مهنتـه وأنـه

صاحب بركات. ويجد رجل من المطاريد نفسه فوق المنبر داخل المسـجد أمام المصلين باختلاف درجات ثقافتهم. وفي المحراب يحس بالرهبة ويملأ الخشوع قلبه، وينتابه القلق والندم، فلا هو بقادر على أن يقدم للناس أي فتوى دينية، أو يطلع عليهم بموعظة، وسوف ينكشف أمره، وقد صـور أحمد فؤاد حالة الخلاص قد أصابت بطله الذي راح يرتجل قصة إنسـان طمع في المال، وشارك في تهريب المخدرات، وقتل الآخرين فهـرب إلى الجبل، ولكنه عندما جاء ليسرق الناس عرف قيمة الإيمان الحقيقي.

وقد تحول المسجد هنا إلى مكان للهداية، وللتحول لدى شخصية تحمل في مكنونها كافة دلائل الشر والجريمة، وأمام مهابة الموقف وجـلال المكان، فإن هذا الرجل الشرس الذي يمثل المطاريد قد وجدت الـدموع مكانها إلى عينيه، وشتان بين الرجل الذي تعرفنا عليه في أول الفيلم حيث الحياة الجافة في الجبل، والذي لا يحس بأي ندم أو مراجعة وهو يعـارض طريق رجل دين، وهو في حد ذاته بالغ المروءة وذاهب في مهمة إنسـانية من أجل إنقاذ قرية منكوبة تعرضت لسيل مدمر مما يجعلـها في حاجـة للوقوف إلى جوارها وبين الغائب الذي يحكي قصة تحوله إلى المصلين يوم الجمعة.

وقد بدأت أحداث "السيد أحمد البدوي" لبهاء الدين أحمد شرف عام **1953**، في مدينة فاس المغربية وأول مشاهد الفيلم يدور في مسجد كبير، حيث يقوم البدوي الأب بالصلاة، في نفس الليلة التي تلـد فيهـا زوجته. وبعد أن يفرغ الرجل من الصلاة يأتي إليه مشايخ المدينة وأحـد العلماء الأجلاء، وهو الشيخ النيسابوري والذي يحدث البدوي أنه قـد

رأى في المنام أنه سيولد له في هذه الليلة ولد سيصبح من أئمة الإســلام ورجاله العظماء في عالم التصوف، وبالفعل فإنه أثناء الحديث يأتي الابــن حسن ليخبر أباه بأن أمه قد رزقت بولد، ويختار النيسابوري اسم المولود الجديد ثم يطلب منه أن يهبه لله وللعلم، ويتعاهد الرجلان على ذلك.

يحدث كل هذا في مسجد مدينة فاس، ورغم أن الفيلم يبــدو في أجواء الصوفية إلا أن أحمد البدوي لم نره بعد ذلك في مسجد آخر، فقد عاش في غار يتعبد، وأقام في المدن، وحتى عندما جاء إلى طنطا فإننا لم نره يدخل إلى مسجده العتيق المعروف اليوم بالجامع البهي الذي يرتاده علماء الدين البارزين في المدينة، بل توجه مباشرة إلى مترل الشيخ عقيل حيــث هداه قلبه إلى ذلك، واختار من سطح المترل مستقراً أخيراً له يتعبد فيــه حتى وافته المنية، فأصبح له مسجداً يحمل اسمه.

أما أغرب المشاهد التي دارت في أحد المساجد فهو الذي رأينــا فيه محامي التعويضات مصطفى (أحمد زكي) مع الشخصية التي يجســدها أبو بكر عزت في فيلم "ضد الحكومة" عام 1992 ويتبادلان الحديث في إحدى القضايا: أحمد زكي يرتدي بذلة عادية أما أبو بكر عــزت فإنــه يرتدي جلبابًا أبيض وفوقه عباءة، وقد أطلق شاربه ووضع الاثنــان إلى جوارهما كوب شاي، وهو مشهد غريب بالنسبة للمسجد بشكل عــام، ويوحي أن البعض، حتى ولو في السينما، يتعاملون مع بيوت الله وكأنهــا أماكن لإقامة الصفقات المالية، أي أن جلال المكان هنا لا يتفق أبداً مــع نوع الحوار الذي يدور في المسجد.

الفصل الخامس
أهـل التقوى

خلق الله عز وجل البشر متدينين في كل بقاع الأرض، ولو لم يترل الله دينه على العباد فإن هؤلاء الخلق سيخلقون لأنفسهم الأديان وآلهتهم الخاصة، وتاريخ البشرية في كافة هذه الشعوب يعكس علاقة الناس بآلهتهم، من الميثولوجيا اليونانية والديانات الفرعونية إلى الأديان غير السماوية في شرق آسيا كالبوذية والمجوسية والكونفوشية، وقبل ذلك عبادة الطواطم، ثم بعد ذلك الأوثان الضخمة الحجم.

ولكافة هذه العقائد في مختلف العصور والأماكن مؤمنون متدينون، يرون في الدين نوعاً من الطوبية المنشودة، وتتبلور في علاقتهم بآلهتهم رغبة أكيدة في الانصياع لأوامرهم وتعاليمهم، فالله دائماً رمز الخير وأتباعه دليل مؤكد على السير قدماً في طريق الخير، والعصيان هو دليل التقدم في طريق الشر.

إذن، فالإيمان أصل في الإنسان، والخروج عنه حالات شاذة، ويجب على هؤلاء الخارجين التوبة والرجوع إلى الله. كما أن الخير والشر أصل الصراع الدرامي في تلك الأعمال التي يمكن أن يبدعها الإنسان

سواء في المسرح أو السينما. ومن هذا الصراع يتولد لدى البشر آلاف القصص وتتجدد الحواديت التي يشغف الناس برؤيتها.

وفي أفلام السينما كثيراً ما يرى الناس أنفسهم في صورة هؤلاء المتدينين الأخيار، وينفرون من الأشرار، فهم يعملون ضد تعاليم الأديان أياً كانت أسماؤها. ولذا فإن الشخصية المتدينة، أو التي تعمل حسب تعاليم الدين هي في الغالب موجودة في أفلام السينما حتى وإن لم نرها تمارس الشعائر الدينية الأساسية. وتبدو مؤهلة لأن تكون شخصيات سوية، ولذا فهي تجسد لدى المتفرجين المشاعر الطيبة، والسلوك الحميد، وتحس بتعاطف معها، وهي تقف ضد قوى الشر. وفي قصص الأفلام المصرية، تعاطف الناس مع البنات المغلوبات على أمورهن، ووقفوا معهن وناصروا الرجل الذي يقف إلى جوار كل واحدة منهن، كما كره الناس، بالسليقة، كل الرجال الذين دبروا المكائد لهؤلاء الفتيات وشعروا بالارتياح للنهاية المأساوية لهؤلاء الأشرار.

والسينما المصرية – بشكل عام – يمكن أن نقول عنها أنها سينما مؤمنة، لم تناصر الخارجين على نواميس العقائد، وكانت مصائر الخارجين عليها دائماً مأساوية، سواء الذين يرتكبون الفحشاء، أو الذين يتعبدون عن طريق الهداية. وهناك أمثلة عديدة على هذا.. وهؤلاء الفاسدين نراهم في أحضان اللهو والخطيئة، وتصورهم الأفلام المصرية تائهين، فهم يعيشون بين الراقصات، والمحرمات، ومصائرهم دائماً معروفة. ولم يحدث أن وقفت السينما إلى جوار أحد من هؤلاء وناصرهم.

وقد ظهرت شخصية المؤمن التقي الورع في السينما بما يليق بها، كما تصدت في أفلام أخرى لهؤلاء الـذين يتسـترون وراء الأديـان، ويستغلون الشكل الخارجي للتدين.. يكـون دورهـا هـو الإصـلاح الاجتماعي بقدر ما هو كشف نماذج المجتمع، وهي التي لم تصنع هـؤلاء المتسترين بالأديان، أو الذين لديهم ازدواجية سـلوكية بـين التـدين والخروج عن الدين والقانون الاجتماعي. ولذا فإنها في مجموع أفلامهـا قدمت كافة النماذج التي عرفناها في المجتمع، وسوف نتحدث في الفصل السابع من هذا الكتاب عن صورة حفظة القرآن في هذه السينما، وكيف تعاملت قصص الأفلام مع الكثير من هذه الشخصيات بما يتناسب مـع مكانتها، ودورها القيادي في المجتمعات التي تعيش فيها.

وقد خصصنا في هذا الفصل الحديث عن المتدينين في السـينما، على أن نفرد أحاديث أخرى منفصلة عن المتسترين وراء الـدين، ووراء سلوكيات منافية لتعاليم العقيدة، أو ما يمكن أن نقول عنـهم أشـخاص لديهم ازدواجية بين ما يتطلبه منهم الدين وإغراءات الحياة.

وما نقصده في هذا الفصل هو هؤلاء الأشخاص المدينين الـذين يتواءم سلوكهم العقائدي مع سلوكهم العام، وهم متدينون بطـبعهم لا يمارسون الموبقات، ويسيرون على هدى الناموس السماوي. كما أنهـم يختلفون عن المعممين باعتبارهم لم يدرسوا في جامعة دينية، فلـيس كـل المجتمع خريج المدارس الأزهرية أو الجامع الأزهر، أو المدارس الكهنوتيـة

المسيحية. ولكن هؤلاء الأشخاص يمارسون كافة شعائر دينهم، وتتناسب سلوكياتهم مع ما تنادي به عقائدهم.

وأمامنا نموذجان واضحان تماماً لهذا الأمر، هما عبد الــرحمن في فيلم "سلامة" لأحمد بدرخان عام 1945، وإبراهيم في فيلم "ابن النيــل" ليوسف شاهين عام 1953، الأول عابد ناسك من عباد الرحمن، متطهر، يعيش وحده في غرفته، يمارس شعائر دينه، وكما نراه فهو يستيقظ ساعة الفجر لكي يؤدي الفريضة حاضراً، ولأنه ورع وتقي فهو محط احتــرام من الجميع، ويسبب وجوده في أي مكان هيبة وارتباك، خاصــة عنــدما يحضر إلى قصر ابن سهيل الماجن، فتتوقف الموسيقى وأمور الخلاعة، وهو في البداية لا يحس بمشاعر الجارية سلامة المغنية التي اشتراها أبو الوفا، ثم باعها إلى ابن سهيل. ثم يبدأ في الانتباه إليها. وهو يحاول انتشال ســلامة من العالم الموبق الذي تعيش فيه باعتبارها جارية. ورغم أن الخليفــة هــو الذي اشترى سلامة، فإن عبد الرحمن يحاول استعادهّا وشراءها، بل أنــه يدخل في معركة من أجلها، وفي النهاية يموت من أجلها.

أما إبراهيم في "ابن النيل" فهو أيضاً عابد ناسك، نسمعه يتلــو آيات القرآن الكريم، وهو الوجه الحقيقي والنقيض لشقيقه حميده الــذي يسهل عليه السقوط في الرذيلة، ويطمح في الذهاب إلى المدينة من أجــل تحقيق حلم طوبوي. وقد تولى إبراهيم تربية أخيه الأصغر، في غياب الأب المتوفي وظل إلى جواره إلى أن صار شاباً يافعاً، يحلم بالرحيل إلى المدينــة، وهو يحاول تلقين الآيات القرآنية لحميدة ويفسرها له، خاصة التي تحــذر

من الخطيئة والزنا. وأيضاً الآيات الخاصة بالوفاء بالعهد. وبعد أن يرحل حميدة إلى القاهرة تاركاً وراءه ثقلاً شديداً يتمثل في زوجته زبيدة (فـــاتن حمامة) التي تصورها حميدة قد ماتت، بينما كانت حاملا، وهو مثلما وقف إلى جوار أخيه وتولى تربيته فإنه يقف إلى جوار زوجة الأخ، ويتولى تربية ابنه ثم هو يذهب إلى المدينة بحثاً عن أخيه حين يجد أنه من الضـــروري أن يعود حميدة إلى بلدته والتعرف على ابنه. ويضطر وهو الشخصية المتزنـــة التي لا تقرب المحرمات إلى دخول البارات التي يرتادها أخوه من أجـــل العثور على حميدة واستعادته. ويفعل ما بوسعه من أجـــل إقنـــاع أخيـــه بالعودة. وفي البداية ينكر حميده نفسه عن أخيه ولا يواجهه، حتى إذا بـــه يلقاه فإنه يتأثر به، ويعود معه إلى مسقط رأسه.

جسد هذه الأدوار ممثلون بأعينهم، وقد تكرر ظهورهم في هـــذه الأدوار من فيلم لآخر، وكما رأينا يحيى شاهين الذي قام بدور المتـــدين الورع في الفيلمين السابقين، فإنه في أفلام أخرى يقوم بشخصية المثـــالي كاره الخمر، مثلما يردد في فيلم "نساء في حياتي" فإن حسين صدقي قـــد أجاد تجسيد هذا الدور أيضاً في أفلام مثـــل "المصـــري أفنـــدي" و"آدم وحواء" و"معركة الحياة" عام 1950 وهي أفلام شارك في كتابتها وقـــام بإخراجها، أي أنه كان يرسم تلك الشخصية لتتواءم مع ما يجسده؛ فهو في الفيلم الأخير يقوم بدور أحمد المحامي الناجح الذي يؤمن بالُمثل العليا، وهو متدين عصري يمارس شعائر دينه، ولا يخرج عن الفروض.. ومثلما فعل يوسف شاهين بعد ذلك في "ابن النيل" بأن أوجد تناقضاً بين أخوين، فإن شقيق أحمد هنا هو فاضل (محمود المليجي)، وهو إنسان مادي يؤمن

بسلطان المال، وأحمد يقف في مواجهة سلوك أخيه، ففاضل يفصل أحد عمال المصنع الذي يعمل به، ويتولى أحمد الدفاع عنه، إلا أن العامل يموت قبل الفصل في القضية. ويؤمن أحمد بأن الدين سلوك وشعائر. ومن أجل أن يكمل نصف دينه يتزوج من ابنة العامل وينجبان الأبناء. ثم هو يرعى أسرة أخيه فاضل بعد وفاته، ويصمد لمكائد أرملة فاضل التي تدس المكائد بين أحمد وزوجته.

وعملاً بمنطق أن المؤمن مصاب، فإن حسين صدقي يعرض أبطاله الورعين للعديد من الامتحانات الاجتماعية، وتتوالى عليهم المصائب والمتاعب فيواجهها بتقواه ويخرج دائماً منها منتصراً وقد حقق هدفه.

وقد رجع حسين صدقي إلى الكثير من النصوص الدينية ليحولها إلى أفلام بشكل مباشر، وغير مباشر؛ فمن وحي الآية الكريمة "المال والبنون زينة الحياة الدنيا" يقدم فيلمه "المصري أفندي" عام **1949**. وفيه يتحدث عن رجل لم يعترف بنعمة البنين واكتفى بنعمة المال، وسرعان ما انتبه بعد أن تقدم به الزمن إلى خطأ رؤيته، خاصة أنه فقد ابنه حسن. وهو يردد في نهاية الفيلم موجهاً كلامه إلى الابن دون أن يعرف هويته، وذلك خوفاً أن يمر هذا الابن بما اقترفته يداه: "اوعى تكفر بنعمة ربنا. أنت عايش في سعادة. ما تكفرش بيها لتشوف العذاب اللي أنا شفته.. وندمت بعد ما فات وقت الندم. ما تعترضشي على حكم ربنا واصبر وجاهد في حياتك"، ثم يردد آية كريمة أخرى في نهاية حواره "وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم".

أما الممثل الأكثر شهرة في تجسيد التقى والورع طوال تاريخه فهو عبد الوارث عسر، وهو في أعماله أب عطوف متدين، غالباً ما يرتـــدي زي الشيخ، لكنه ليس خريجًا للأزهر ولا يعمل بالوعظ، وهو مؤمن بالله في هذه الأدوار، وهو في كثير من الأفلام المؤمن المصاب الذي يدفع ثمـــن أخطاء الآخرين. ويتمثل في إعدامه في فيلم "صراع في الـــوادي" عـــام **1953** لتهمة هو بريء منها، كما أنه يدخل الســـجن ظلمـــاً في فـــيلم "الملاك الظالم" عام **1954**، وتقوم ابنته بالدفاع عنه.

وقد ساعدت التركيبة الجسمانية للممثل على زيادة التعاطف مع أدواره، كما أنه من أبرز الفنانين الذين يجيدون الإلقاء، وخاصة الآيـــات الكريمة، فاستطاع بما لديه من قوة تأثير أن يغير من سلوك المـــرأة الـــتي تعاقدت مع إبليس في فيلم "المرأة التي غلبت الشيطان" ليحيى العلمي عام **1972**.

ويقول مرسي الشافعي في مقاله عن "عبد الوارث عسر" في مجلة الكواكب تحت عنوان: "الرجل المستقيم": "واستقامته كعـــود القصـــب تلمحها في قوامه، في صحته، في أخلاقه، في كل تصرفاته، استقامة القوام استمدها بعد طيش الشباب من الإيمان بالله والوفاء لتعاليم الدين؛ فكانت الصلاة التي أقبل عليها ثم عشـــقها وأدى فروضـــها طـــول عمـــره في مواعيدها، هي الرياضة المحببة إلى نفسه، التي استقام معها عوده الفـــارع، واستقامة الصحة استمدها أيضاً من تعاليم دينه، فهو لم يعـــرف عنـــه في حياته أنه أفرط في الخمر أو الميسر أو .. أو .. وهكذا وفي نفســـه مغبـــة

"الهلس" الذي يودي مبكراً بصحة الكثيرين من الفنانين. كل هذا في حد ذاته استقامة في الأخلاق تؤدي إلى استقامة في كل التصرفات؛ لهذا فأنا أحدد شخصيته عندما أسميه الرجل المستقيم".

وحسبما كتب مرسي الشافعي، فإننا أمام ممثل تماثلت أدواره في الحياة والسينما. وقد رأيناه في دور الشيخ الورع في فيلم "لحن الوفاء" حيث يترك الشباب لبعضهم يتزوجون كما شاء لهم الزمن أن يتحابوا. ومثل هذا الموقف بين الرجلين اللذين ينتميان إلى نفس الجيل يكون فاصلاً في سلوك الأستاذ، ويعيده مرة أخرى إلى عمله كموسيقار بارع.

أما فيلم "صراع في الوادي" ليوسف شاهين، فإنه الرجل الورع الذي يحظى باحترام الجميع، لكن رياض يدبر له خطة يتم اتهامه بقتل منافسه، ناظر الزراعة في صاحب مبدأ، يتسق سلوكه مع تدينه، ورياض حين يسعى للتخلص من الشيخ عبد الصمد ويتهم صابر أفندي بقتله، إنما يتخلص من اثنين من الخصوم يتسمان بتدين واضح وسلوك مناهض لتصرفاته الإجرامية والاستغلالية. ولذا فإن الصدمة تتمثل في أن يتهم صابر أفندي في قتل صديقه الشيخ عبد الصمد.

وفي هذا الفيلم يجسد الورع في طرفين: الأول هو المعلم عبد الصمد، ثم في صابر أفندي، وكما سبقت الإشارة، فإن التدين هنا مرتبط بالسلوك، فالشيخ يشكك صديقه في نزاهته في موقف مواجهة، ويعز على صابر أفندي ما يسمعه، فتحدث المواجهة. وفيما بعد يقوم رياض بسرقة بندقية صابر. ويستخدمها في التخلص من الشيخ عبد

الصمد في اللحظة التي يقرر فيها صـــابر أفنـــدي التوجـــه إلى صـــديقه لمصالحته.

وفي "المرأة التي غلبت الشيطان" ينجح الجنايني أن يغير من سلوك شفيقة التي تعاقدت مع إبليس لممارسة الشرور في الـــدنيا لمـــدة عشـــر سنوات. وقد تضخمت تصرفات المرأة في عالم الشـــر. فـــدمرت حيـــاة الصحفي محمود، ومخدومتها زيزيت، كما أنها تنتقم إلى كل مـــن أســـاء إليها. ويدرك الجنايني مدى تغلغل الشر في قلب تلك المرأة، فيعمل علـــى هدايتها، ويقنعها أن الخلاص هو القيام برحلة إلى أرض الله المقدسة، كما يقنعها بأداء الصلاة، فهي طهارة للجسد والقلب والروح معاً. وبالفعـــل فإنها بعد أن تعود من الحج يمكنها أن تواجه إبليس وتحرقه بقوة الإيمان، ثم تسلم روحها بين يديّ العجوز الذي جسده عبد الوارث عسر.

ومن الممثلين الذين جسدوا أدوار المرء الورع في حياه الخاصـــة والسينمائية هناك حسين رياض وقد ساعدته أدواره كأب لأسرة صغيرة يعمل على ترابط أفرادها ويتصرف كقدوة لها، وهو نموذج ثري للأبوة. ويبدو ذلك واضحاً في دوره كمواطن ورع في فيلم "في بيتنا رجل"، وهو رجل دين تقي في فيلم "ليلة غرام" لأحمد بدرخان عـــام **1951**، فهـــو يلتقط "ليلى" خريجة إحدى الإصلاحيات ويرعاها، ويجد لها عملاً في أحد مستشفيات المدينة، وهو يرعى "ليلى" في كل سلوكها، فعندما يعرف أنها أحبت ابن أحد كبار الأعيان يذهب لمقابلة الأب ويقنعه بالموافقة علـــى زواج الحبيبين. وفي "رد قلبي" هو أيضاً الجنايني المتدين الذي يرتدي ثوب

الشيوخ ويطلق لحيته على غرارهم، وهو رب أسرة صغيرة يمكنه أن يفعل أي شيء من أجل سعادة أفرادها، فيذهب إلى الباشا ليطلب منه أن يزوج ابنته الأميرة إلى ابنه "علي"، وعندما ينهره الباشا يفقد النطــق ويــلازم السرير. وفي لحظة تجلي رائعة تمتزج بهتافات الجماهير من أجل ثورة يوليو يعود إليه النطق مرة أخرى. وهو رجل دائم التسبيح يــؤدي صــلاته، وليس في سلوكه إلا ما هو نموذج لأسرته ولأبناء القرية التي يعيش فيها.

كما أن المواطن الورع أيضاً في فيلم "هدى" لرمسيس نجيب عام **1959**، وهو يرعى ابنة أخيه، ويتولى علاجها. كما أنه محصل القطــار حسين في فيلم "رسالة إلى الله" عام **1961** الذي كادت ابنته أن تسقط من فوق مئذنة جامع، ثم فقدت النطق وأصابها الشلل في نصف وجههــا الأيمن عقب حادث سيارة، وهو يشعر بندم دائم لأنه كان سبب وفــاة أحد الركاب الذين حاولوا الهرب منه حتى لا يقطع لهم تذكرة، فســقط بين عربتي القطار، وهذا الأب المأزوم يتجه دوماً إلى الله ويود أن يكتــب له خطاباً بناءً على رغبة ابنته حين كانت صغيرة، وهو يعتقــد أن هــذه الرسالة يجب أن تصل إلى الله فيضعها في مظروف، وتصيبه حــيرة في أي صندوق بريد يضعها، وهو يتردد على المساجد للدعاء لابنته حتى يــتم شفاؤها في النهاية. (راجع الفصل السابع عشر).

كما أن حسين رياض هو الشيخ سلامة في "وا إسلاماه"، وهــو صاحب دور وطني وأخلاقي بارز. وقد جسد شخصية التقــي في أفــلام تاريخية مثل "بلال مؤذن الرسول" و"بيت الله الحرام" و"رابعة العدويــة"

ولعل الذين شاهدوا أفلامه يعرفون الأبعاد الإنسانية التي ظهر بها في أفلام أخرى بدا فيها المواطن التقي، الذي يقف تبعاً لسلوكه ومشاعره الدينية إلى جوار الآخرين، مثلما فعل في "أغلى من حياتي" و"ثورة المدينة" و"أرضنا الخضراء".

ولكل ممثل تكرر ظهوره في شخصية الورع دور يمكن الوقوف عنده، وهناك أدوار بعينها لفاخر فاخر وإبراهيم عمارة وعباس فارس، أما عماد حمدي فقد أدى دور الورع في شخصية "عامر وجدي" في "ميرامار" لكمال الشيخ، فهو الصحفي القديم المثالي في مواقفه، والآن بعد أن تخطى الستين ترك المهنة وتفرغ لقراءة القرآن الكريم بالإضافة إلى اطلاعه في الثقافة العامة، وهو حسب رواية نجيب محفوظ شاهد على ما حدث في البنسيون، أنه يتعاطف مع زهرة الريفية التي جاءت من محافظة البحيرة لتعمل بعد أن هربت من أسرتها، ولذا فإنه يقتطع من وقته لتلقين الفتاة بعض المعرفة، وهو يشجعها على التعليم، ويطلب منها أن تذهب إلى المدرسة لتمحو أميتها. وعندما تصدم الفتاة في تجربتها مع سرحان البحيري يقف من جديد إلى جانبها ويتتبع موقفها ويردد لها: "ثقي أن وقتك لم يضع سدى. فإن من يعرى من لا يصلحون له، فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود".

ويذكر لشكري سرحان في هذا الصدد دوره كشاب ريفي يدعى "إمام" في "شباب امرأة" لصلاح أبو سيف عام **1956**. وهذا الشاب التقي يأتي من قريته مغلفاً ببراءة وتدين، فلا يكاد يعرف شيئاً

آخر، وهو مليء بالفتوة والقوة يستيقظ في ساعة الفجر من أجل الصلاة، ثم يجلس يتلو القرآن وبعض الأحاديث والأدعية مما يــؤرق (شــفاعات) تلك المرأة الملتهبة جسدياً والتي تنجح في إيقاعه في حبائلــها. وعنــدما يحدث ذلك فإن كافة تصرفاته الدينية لا تلبث أن تتفكك، حتى يفكــر ثانية في العود على ذي بدء، بعد أن يقع في الحب ويحس كم من الآثــام تغلف جسده من خلال علاقته بشفاعات.

مثلما حدث في الأدوار الرجولية، فإن هناك ممثلات بأعينهن قد جسدن أدوار المرأة المتدينة، وقد فرضت عليهم ذلك طبيعة الأدوار التي تكرر ظهورهن فيها مثل أدوار الأم، وقد ظلــت صــورة الأم دائمــاً كنموذج يحتذى به ليس لما تكنه من مشاعر فياضة تجاه أبنائها، وإنما لأنها نموذج للتدين والأخلاق. وهذه الصورة انحسرت في أحسن حالاتهــا في كل من فردوس محمد وأمينة زرق وزينب صدقي، وإذا كــان الممثلــون الذين ذكرنا نماذج من أفلامهم قد نوعوا أدوارهم لدرجة التناقض، فــإن أدوار المرأة غير الورعة أو الأم القاسية لممثلة من طراز فــردوس محمــد وأمينة رزق كانت قليلة للغاية، فقد رأينا فردوس محمــد في دور امــرأة تتصابى في فيلم "سفير جهنم" ليوسف وهبي عام **1945** المــأخوذة عــن مسرحية فاوست. أما أغلب الأدوار التي عرفناها لها فإنها تمثــل دور الأم التي ترعى أسرتها وتتصرف بمسئولية عنها. ويقول حسين عثمان في مقال له[5] أنها: "كانت في حياتها الخاصة تعتبر نفسها "أماً" لجميــع الممــثلين

---

[5] فردوس محمد، أم بلا أبناء، حسين عثمان، مجلة الكواكب **1968/10/6**.

والممثلات وكان يسوءها أن تسمع عن أسرة فنية مهددة بالانهيار. فكانت تسعى إلى إنقاذ هذه الأسرة وتتدخل في محاولة إزالة أسباب الخلاف، معتبرة نفسها أماً للزوج والزوجة. ونجحت عشرات المرات في هذه المساعي" وقد لمعت في دور الأم المتدينة في "حكاية حب" و"شباب امرأة" و"الأخ الكبير" و"نساء في حياتي" و"هذا هو الحب".

أما أمينة رزق – وهي أم لم تنجب في الحياة – فإنها أدت شخصية أم أخرى أكثر قوة وذات إرادة حديدية في إدارة دفة أمور أسرتها؛ فهي تواجه المتاعب المتلاحقة بلا دمعة، أو بكاء أو ولولة. وقد كتب عنها سعد الدين توفيق، راجع كتاب كمال رمزي عن أمينة رزق أنها: "أحسن أم على الشاشة أمينة في أداء يختلف عن الروتين الذي حبسها فيه المخرجون أكثر من ربع قرن ولعل أبرز أدوارها في هذا هو "أعز الحبايب" و"بداية ونهاية" و"أمهات في المنفى" و"أموال اليتامى" و"سنة أولى حب" و"الشموع السوداء" و"أرملة وثلاث بنات" وأيضاً الفيلم الديني"الشيماء"[6]

يبرز دور الشخصية المتدينة بوضوح أكثر في المجتمعات الصغيرة شبه المغلقة مثل القرى والأحياء الشعبية، لكنه موجود أيضاً في المجتمعات الأرستقراطية والثرية، باعتبار أن الهداية لا علاقة لها بالثروة أو بالمكانة الاجتماعية. والقوم الورعون موجودون بنفس الدرجات بين كافة

---

[6] أمينة رزق، كمال رمزي، منشورات مهرجان القاهرة السينمائي، 1993.

الطبقات؛ فشخصية عامر وجدي في "ميرامار" هي لصحفي سابق لديه مكانة اجتماعية وهو ميسور الحال حتى وإن تدهورت ظروفه إلى حد ما.

وفي فيلم "المصري أفندي" فإن هذا الأخير يثوب إلى رشده وتتنامى لديه المشاعر الورعة العميقة، وهو في قمة الوظائف الاجتماعية . وفي "زمن حاتم زهران" لمحمد النجار، فإن الأب (جسده محمد السبع) يتصدى لابنه الانتهازي حاتم زهران. والأب زهران في هذا الفيلم هو أستاذ الاقتصاد الموجه، لكنه ينتبه فجأة إلى توحش الابن حاتم، خاصة في مجال التجارة . وهذا الأب الثري هو موروث لأسرة تحمل نفس القيم والمباديء. ويعتبر حاتم الذي توحش نموذجاً نشازاً قياساً إلى بقية أفراد العائلة، فالأخ الأكبر يحيى قد دفع حياته أثناء حرب أكتوبر، أما الأب التاجر فهو ينتبه إلى أن ابنه حاتم الذي عاد من أمريكا يسعى لصعود اجتماعي أكثر عن طريق خداع الفلاحين وطردهم من الأرض كي يبني مصنعاً لأدوات التجميل .

ومحمد السبع هو أحد الممثلين الذين تعددت أدوارهم السينمائية، وقد اقترنت هذه الأدوار بسلوك الممثل. وفي "زمن حاتم زهران" كان نموذجاً حياً للرجل المتدين، إنه الأب الذي فقد أحد ولديه في الحرب، ولا يريد أن يفقد الثاني مهماً كان السبب لكنه يحس أنه قد فعل ذلك في زمن الانفتاح الذي سمى باسم ابنه .

هذا المؤمن الورع، هو دائماً مصاب يتعرض للمتاعب والمخاطر وتزداد معاناته، كما سبقت الإشارة، موجود في كافة الأديان، ومن

الشخصيات المسيحية المتدينة هناك "هدى" في فيلم "الراهبـة"، وأيضـاً الأسرة المسيحية في فيلم "لقاء هناك"، والأسرة المسيحية البسيطة في فيلم "إسكندرية ليه" و"حدوته مصرية" و"الشيخ حسن" و"شفيقة القبطية".

وفي هذا الفيلم الأخير ظهرت أمينة رزق بدور والـدة شـفيقة القبطية وهي امرأة ورعة تقية، تتولى تربية حفيدها عزيز الذي تركته أمه شفيقة وهو صغير وتحولت إلى راقصة شهيرة. وهـذه الأسـرة القبطيـة ترفض تماماً أن تتحول ابنتها إلى راقصة، وأن تترك مترلها في شـبرا كـي تصبح فنانة شهيرة، وليس هذا فقط هو موقف أم شفيقة، بل هو أيضـاً موقف الأب (فاخر فاخر) الذي لا يود أن يسمع باسم ابنته التي وضعت شرفه في الوحل أمام الجيران، إذن فهذه أسرة متدينة، تفهـم جيـداً أن هروب الابنة وتحولها إلى الرقص هو عمل مشين في حي شـعبي تسـكنه أعداد كبيرة من الأقباط، ولذا فقد قام بطرد ابنته التي دنست اسمـه في الوحل، وأخبرها أنه اعتبرها ميتة، وعندما تعود شفيقة إلى مترل شبرا بعد سنوات من هجران البيت فإنها تقدم لأسرتها بعض المال من أجل أن تقوم الأم بتربية عزيز، لكن هذه الأم ترفض أن تأخذ النقود، وتعلن لابنتـها شفيقة أنها تؤيد موقف الأب، أي أنها قد نست اسمها تماماً.

وفي مشهد تال، فإننا نرى رجلاً فقيراً يقف على بـاب القصـر الذي تملكه شفيقة. وتعلن بهية الخادمة لشفيقة أن رجلاً يطلب مسـاعدة على الباب فتعطيها شفيقة عشرة جنيهات تحتفظ بهـا الفتـاة لنفسـها، وسرعان ما نفهم أن ذلك الفقير جاء إلى القصر لم يكن سوى والد شفيقة

الذي جاء يحذر ابنته مجدداً من الاقتراب من داره لأن الشرفاء وحـــدهم هم الذين يدخلون هذا البيت.

لقد كشفت هذه الأحداث أن البيت القبطي يرفض تماماً كـــل خروج عن المألوف، وأنه بيت متدين يفخر به صاحبه، حـــتى وإن كـــان فقيراً مثل والد شفيقة، إنه موطن للشرف لا يدخله أمثال هذه الخارجـــة عن ناموسه.

الفصل السادس
عقلانيون .. أم ملاحدة

سعت السينما المصرية وماً أن تؤكد إيمانها، وذلك بمجادلة الملحدين، والذين ينتابهم الشك الديني لأسباب مختلفة، بأن حاورتهم ولم تعطهم ظهرها، كما قدمتهم في أفلام عديدة وهم يمرون بحالات الشك، ثم كيف يتوصلون إلى الإيمان العميق. ومن خلال الحوارات العقلية مع أشخاص مؤمنين، أو من خلال التجربة الإنسانية التي تؤكد لهم وجود الله.

وقد تباينت أشكال هؤلاء المصابين بالشك، بل وأسباب هذا الشك، والبُعد عن الدين، فمن سبب علمي، إلى سبب شخصي أو عاطفي، أو لموقف معرفي وهناك فرق واضح بين هداية هؤلاء الملحدين في الأفلام المصرية، وبين هداية الضالين سلوكياً والخارجين عن القانون، ومن إليهم، فالملحدون يستخدمون العقل، والجدل، والمنطق، أما الضالون في حالة ضلالة روحية فيسهل تحولهم إلى الإيمان العميق من خلال التجربة الإنسانية أكثر، أما المصاب بالشك فيحتاج إلى كلا البرهانين معاً: العقل، والتجربة، حتى يتأكد تحوله إلى الإيمان، وحتى يكون ذلك مقنعاً للمتفرجين. وخاصة الذي يؤمن بدور العلم وأهميته في تطور المجتمع

بالإضافة إلى المثقف المفكر الذي نهل من شتى مجالات المعرفة، ولم يقف عند حدود وجه واحد من هذه المعرفة.

ولذا فإن حديثنا هنا لن يكون عن الهداية التي تحدث للكثير من أبطال السينما، أو التحول، أو ما يسمى بالخلاص DELIVERANCE وهي أساس أي عمل درامي ولكننا سنركز على الأفلام التي حدثت فيها هذه الهداية لهؤلاء المصابين بالشك لأسباب مختلفة. وأمامنا مجموعة من الأفلام سنقصر حديثنا عليها هي:"لقاء هناك" لأحمد ضياء الدين عام 1976، و"الإخوة الأعداء" لحسام الدين مصطفى عام 1975، و"قاهر الزمان" لكمال الشيخ عام 1986، و"الملائكة لا تسكن الأرض" لسعد عرفة عام 1988 (عرض الفيلم تجارياً عام 1995)، و"قنديل أم هاشم" لكمال عطية عام 1968. أما فيلم "رسالة إلى الله" فسوف نعرض له فصلاً مستقلاً.

ولأن الشك مرتبط في أغلب الأحوال بالإحساس بالعدمية، والتصرف بما يناسبها، فإن هناك أفلاماً كثيرة عاش أبطالها في حالة لا جدوى وعدم تواءم مع المجتمع وأفكاره، مثلما رأينا في "شحاتين ونبلاء" لأسماء البكري عام 1991، ورغم ذلك فإن هذه الشخصيات الرئيسية لا يهمها كثيراً أن تعبر عن فكرها الديني ولا الثقافي ولا الاجتماعي، بل هي تجد الأمان في العزلة التامة عن المجتمع وعدم الحديث في شئونه أو ما يحركه. وأبطال الأفلام الخمسة التي نحن بصددها، وغيرها من الأفلام تناقش نفس الموضوعات، مرتبطون بالعلم والمعرفة. وهم يعيشون في

مجتمع مؤمن، مما يستدعي المجابهة والتحاور الدائم، وهؤلاء الأشخاص هم عباس طالب الهندسة في "لقاء هناك"، ودارس الفلسفة والمؤلف شوقي في "الأخوة الأعداء"، والدكتور حليم صبرون العالم الذي يسعى إلى حفـظ الإنسان في حضانات في"قاهر الزمن" والطالب "علـي" في "الملائكـة لا تسكن الأرض"، والدكتور إسماعيل في "قنديل أم هاشم".

وبالنظر إلى المهن التي يمتهنوها، فإنها العلم في أغلبها أو الفكـر، مثل الدكتور حليم صبرون، فهو في المقام الأول رجل معمـل، وهـو لا يؤمن بالعواطف الإنسانية. وقد انعكس ذلك أيضاً على ابنته زينب الـتي تساعده في التجارب المتطورة. وبالتالي فإنه في نظر المعمل المتدين رجـل يعمل ضد إرادة الدين، وهذا المساعد هو الذي يدمر الحضانات في نهاية الفيلم، حيث يرى أن الدكتور صبرون يحاول إطالة أعمار البشر، وأن الله سبحانه وتعالى هو الذي يحي ويميت.

أما طالب الهندسة عباس سلطان في "لقاء هناك" فيؤمن بـالعلم طريقاً لحرية الفرد، وهو كثيراً ما يتساءل عن معنى الوجود المطلق، ويعتبر أن العقيدة قيد على حريته في البداية، ولا شك أن دراسته للهندسة تؤثر على تفكيره.

وفي "قنديل أم هاشم" نرى الدكتور إسماعيـل الـذي درس في الغرب، وهو من سكان حي السيدة زينب، كثيراً ما خرج إلى المسـجد قبل سفره، لكن زيارته إلى نفس المسجد عقب عودتـه تختلـف؛ فقـد شهدت له جامعات أوربا بالتفوق النادر والبراعة الفـذة. وهـو يـردد

حسب النص الأدبي كثور هائج قائلاً : "أهي دي أم هاشم بتاعتكم هـي اللي ح تجيب للبنت العمى، سترون كيف أداويها فتنال على يديّ أنـا الشفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم".

وفي "الإخوة الأعداء" نرى شوقي الكاتب المـادي في تفكـيره، قاريء الفلسفات المادية، وهو يؤلف الكتب التي لا تؤثر فقط في القراء، بل لدى أخيه غير الشقيق حمزة الذي يعجب بما يردده، في كتبـه "إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح".

وفي "الملائكة لا تسكن الأرض" فإن "علي" لم يمر أبـداً بمرحلـة الشك، ولم يخرج أبداً على ناموس السماء، بل أن فكرة الحلال والحـرام تطارده دوماً، ولكن سلوك أبيه يجعله في مرحلة قلق بين ممارسـة شـعائر الدين أو الابتعاد عنها، فهو على سبيل المثال عندما يقترب من ابنة عمـه التي يحبها، ويقبلها قبلة خاطفة، فإنه يعذب نفسه، ويعذب فتاتـه لأنهـا دفعته دون أن تقصد أن يفعل ذلك مما يدل على أن للفتى شعور متنـامي لمسألتي الحرام بعد صلاة الفجر، ويعترف له بما فعله من إثم، وعلى الفور فإن الشيخ يصفعه بقوة، وهو يردد في جهامة: "معصـية.. معصـية يـا كافر". رغم أن الله سبحانه وتعالى، وهو التواب الغفور، يتقبل المغفرة من العصاة التائبين، لكن هذا الشيخ لا يتقبل التوبة وتتنامى لدى "علـي" مشاعر الاضطهاد فيبتعد لبعض الوقت عن الدين نتيجة لسـلوك مـن يفهمونه بشكل خاطيء، وليس للدين نفسه. أمام هؤلاء الأشخاص دائماً يوجد ما يسمى بالمعادل المتدين، مهما كانت أشكال هذا التدين، ففـي

المجتمع الذي يحوط عباس حمزة، فإن هناك الكثير من المؤمنين: الأب، والأم، بل هناك أيضاً والد حبيبته القبطية، وهناك أيضاً صديقه "شعبان"، فهو رجل يتردد على علب الليل ويصادف راقصة، وفي نفس الوقت يمارس شعائره الدينية كالصلاة والزكاة والصوم. وأمام هذه المستويات من التدين يقف عباس في حيرة، باعتبار أن الشك قلق، وحيرة. وعدم وقوف فوق أرض صلبة، ووسط هذه الدرجات من التدين يحس عباس بأنه لابد أن يصل إلى قرار، وكما نعرف فإن له عدة متاعب عاطفية تؤخر من بلوغه الهداية التي توصل إليها.

وفي "الإخوة الأعداء" فإن المعادل لشوقي هو شقيقه أحمد الذي يعمل مدرساً ويسعى إلى تصفية الخلافات بين أبيه وأخيه توفيق، وهو في النص الأدبي الذي كتبه دوستويفسكي يعمل قساً، وفي الفيلم يرتدي ملابس سوداء أقرب إلى الكاهن أو القس، ويبدو أحمد هنا بمثابة الأخ المتوازن المؤمن الذي يكسب ثقة الجميع داخل أسرته وخارجها.

أما إسماعيل الذي يسكن حي السيدة زينب، فإنه يعيش بين والديه المتدينين وهو ليس مصاباً بداء الشك، قدر ما هو مؤمن بالخرافات التي يلصقها البعض بالدين مثل تأثير زيت قنديل المسجد على شفاء ابنة عمه فاطمة الزهراء من العماء، ويقول الكاتب في الفصل الثاني متحدثاً عن إسماعيل في الرواية:"وكذلك نشأ إسماعيل في حراسة الله ثم أم هاشم. حياته لا تخرج عن الحي والميدان..وهناك خادم المقام الشيخ درديري الذي ينظر إليه إسماعيل في قلق، وهذا الرجل يأتي إليه نسوة ورجال

يسألونه شيئاً من زيت قنديل أم هاشم، لعلاج عيونهم أو عيون أعزائهم، يشفي الزيت المبارك من كانت بصيرته وضاءة بالإيمان، فلا بصر مع فقد البصيرة، ومن لم يشف فليس لهوان الزيت، بل لأن أم هاشم لم يسعها بعد أن تشمله برضاها، لعله عقاب لآثامه، ولعله هو لم يتطهر بعد من الرجس والنجاسة فيصبر وينتظر ويتردد على المقام، فإن كـــان المصـــير أســـاس مجاهدة الدنيا، فإنه أيضاً الوسيلة الوحيدة للآخرة".[7]

ووالدا إسماعيل في الفيلم متدينان، وحســـب ملخـــص الفـــيلم المنشور مع دعاية الفيلم فعن إسماعيل يقول له أبوه قبل سفره: "وصـــيتي أن تعيش في بلاد بره كما عشت هنا، حريصاً على دينـــك وفرائضـــك، شاب مؤمن يحب الناس ويؤمن بهم"، أما عندما يدور الحديث عن الدولة العصرية فلابد أن يتعرض للعلم والإيمان، فبدون العلم لا يمكن أن تقـــوم دولة عصرية، وبالعلم وحده تصبح الدولة العصرية دولة بلا إيمان، وهذه مشكلة أن يتوافق العلم والإيمان". وفي النهاية بعد أن يتوه إسماعيل فإنـــه يعرف أن الإيمان ضروري حتى تتحقق معجزات العلم، فيخلق هذا نوعًا من التوافق بين الاثنين، ويقوم صلح حقيقي بينه وبين نفسه.

وبالنسبة للأطراف المحيطة بـــ "علي" في "الملائكـــة لا تســـكن الأرض" فإن الأب متدين، ولكنه يحاول أن يدفع ابنه للـــدين بالقســـوة، وليس بالإقناع، أما المعادل له فهو صابر (سعيد صالح) صـــديقه الـــذي يدفعه إلى المزيد من التشرد والضياع، ويأخذه إلى الحانات وعلب الليـــل

---

[7] قنديل أم هاشم، يحيى حقي، سلسلة اقرأ، العدد **65** ص **25**

وبيوت الدعارة ويرفض "علي" الانصياع في البداية، ويصبح كالثور الهائج في متحف الخزف، ويفتح الأبواب على العرايا رجالاً ونساءً، ويفر هارباً، ولا شك أن صابر هو الذي يجذبه إلى عالم البلاء، ولكن علي لا يميل إلى هذا العالم مثلما سبقه عباس وإن كان يشبهه في سلبيته الشديدة في مواجهة الأمور الجسيمة، خاصة تجاه حبيبته.

هناك دائماً قصة حب وراء كل هذه الحالات العقلانية في حياة أغلب الشخصيات الأساسية التي يصيبها الشك، فمن أجل فاطمة درس إسماعيل طب العيون حتى نبغ فيه، وغاب سبع سنوات عاد بعدها طبيباً متفوقاً، وفي الرواية فإنه يسافر إلى أوربا للدراسة لأن كلية الطب في مصر لم تفتح له أبوابها.

وفي حياة إسماعيل بالرواية فتاة ليل تدعو له بالتوفيق قبل أن يسافر، أما في الفيلم فإن أباه يخطب له ابنة عمه التي تعيش معهم في البيت، وعندما يعود تتركز مشكلته في أن المرض اشتد بعيني ابنة العم وكانوا يعالجونها بزيت من القنديل الذي ينير ضريح مسجد السيدة زينب، وهناك امرأة ثالثة في حياة إسماعيل التقى بها أثناء سفره في الخارج، ولذا فإنه يُصدم عند عودته ويرى فاطمة أمامه: "يصرخ بأنها قروية من أعماق الريف، هل هذه هي الفتاة التي سيتزوجها؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده، وينكث عهده، وما لها معصوبة العينين؟ فهي ترفع ذقنها لتستطيع أن ترى وجهه. لم يدعها الرمد منذ سافر وساء حالها يوماً بعد يوم".

وتصبح مشكلة مواجهة الجهل بالمعرفة، والعلاقة بين العلم والإيمان ليست مجرد قضية فكرية مجردة يمكن أن تعتمل في داخل إسماعيل، بل هي تجربة ذاتية وقضية خاصة؛ فالمريضة ستصير زوجته والمرض يتفاقم في عينيها، لذا فهو يحطم القنديل ويهجم عليه رواد المسجد يريدون الفتك به بتحريض من درديري حارس المسجد المستفيد من المترددين عليه للتبرك بالزيت واستخدامه مقابل مبالغ من المال.

"هرب إسماعيل من الدار، لم يستطع الإقامة فيها، وفاطمة أمامه وعماها دليل على عماه، عيون أبيه وأمه تلومانه، ما الذي حدث؟ لماذا أخفى أنه لا يفهم شيئاً؟ أين يذهب؟ لم يبدأ بعد عملاً".

وفي "لقاء هناك" هناك أيضاً أكثر من امرأة من حول عباس في نفس الوقت، الأولى إيفون حبيبة الطفولة، والثانية ليلى الطالبة الجامعية التي تجيد الجدل معه، وهذه العلاقة المزدوجة تزيد من قدرته على الشك، فهو يحاول إثبات أن العقيدة لا تتنافى مع الحب، بل هو يحاول الاقتراب من إيفون، ويبعد تماماً الحاجز الديني. أما ليلى فهي تدرس الفلسفة، ورغم ذلك فهي مؤمنة وتناقش ابن عمها في معنى الوجود والإيمان ولكنها لا تصل معه إلى اليقين، فهو يتأمل الوجود باحثاً عن الله، وينتهي به تأمله أن الكون تسيره الطبيعة، وأن للإنسان قلب يتحرك فإذا توقف توقفت الحياة بالتالي.

وتزداد علاقة عباس بابنة عمه، بعد أن يهرب من بيت أبيه عقب اكتشاف هذا الأخير علاقته بإيفون، وفي منزل العم تبدأ الحوارات

الساخنة، وعندما تدخل إيفون الدير عقب الإحساس بالإحباط، فإنه يلجأ بشكل تلقائي ودون تفكير إلى البديل، إلى ليلى والتي تكون آلامها أثناء الولادة سبباً لتحول مفاجيء، وإحساس بأهمية الإيمان.

وفي حياة "علي" في "الملائكة لا تسكن الأرض" علاقة تكشف سلبيته، والحبيبة هنا هي أيضاً وللمرة الثالثة ابنة عمه أمينة (بوسي) والحب متولد بين الاثنين منذ الصغر، ويشعر الفتى أن تربيته المتزمتة تقف حائلاً بينه وبين الفتاة، وأمينة هي صورة مركبة تجمع في بساطتها بين إيفون وليلى. وإن كانت لم تتلق نفس القسط من التعليم، لكنها على ثقة بنفسها وبتربيتها، وتعتبر أمينة مقياساً لدرجة سلبيته ومرآة لسلوكه، وهو عندما يعتدي عليها فإنها تصفعه كي ينتبه إلى نفسه، ويردد ما يعني أنها من ضمن متاعبه "أنت وأبويا وسيدنا". وكما كتب رمزي في مجلة "فن" إنها عناصر القهر الثلاثة التي تنازعت نفسه فأرهقتها ودمرتها، ووأدت أحلامه الصغيرة في أن يكون الشاطر علي".

وقد لا تكون هذه السمة موجودة في فيلم "قاهر الزمن" حيث "تعمد كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب – الذي أضاف شخصية الفتاة زين – أن بينها وبين كامل أي علاقة عاطفية، وقد عبر مؤلف الرواية نهاد شريف مراراً عن هذا القصور في السيناريو، وتمنى لو كان هناك حب ما بين كامل وزين، فقد انشغل الدكتور حليم صبرون بمهامه العملية، واستهلك الكاتب حواره في النقاش حول العلاقة بين العقيدة والعلم،

وأضاف شخصية مساعد المعمل الذي قام بتحطيم التجربة فور نجاحها وقتل الدكتور حليم صبرون.

وفي فيلم "الإخوة الأعداء" لم تكن شخصية شوقي هي الشخصية الرئيسية، بل كانت شخصية توفيق الذي في حياته قصة حب أخرى، بين خطيبته عايدة، وعشيقة أبيه لولا. لكن شوقي يبدو مؤثراً في حياة أسرته خاصة أخيه غير الشرعي، والذي يردد: "إن لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح"، وشوقي هو الذي يواسي عايدة بعد أن انفصلت عن أخيه.

أغلب هذه الأفلام مأخوذة عن نصوص أدبية عربية وعالمية، وفي هذه النصوص تنعكس علاقة الكابت الجدلية بالحياة، وخاصة رواية "الإخوة كارامازوف" التي تم اقتباسها عن دوستويفسكي، وهي رواية تناقش مسألة العلاقة بين العقيدة والإنسان، وخاصة الفصل الشهير "النبي"، وقد تصدى لكتابة السيناريو ناقد معروف بوجهة نظره، وبكياسة فكره وهو رفيق الصبان، أما "لقاء هناك" فهو مأخوذ عن رواية لثروة أباظة، وفيها أيضاً الجدل الفكري حول العلاقة بين العلم والإيمان، لكن العلاقة بين الدين وتجربة تجميد البشر لعدة سنوات داخل حضانات، كما أن رواية "قنديل أم هاشم" منشورة لأول مرة عام **1944** وقد كتبها يحيى حقي وهو في الخامسة والثلاثين من عمره، وهي رواية قصيرة تعكس فكر الكاتب وتجربته بين ثقافتين، أما رواية "شحاذون ومعتزون" لألبيير قصيري فقد عكست موقف ثلاثة من المثقفين من الحياة هم "جوهر" و:الكردي"، و"يكن".

الشك في هذه الأفلام حالة رجولية متعلقة بالرجـــل في المقـــام الأول دون المرأة، بل هي مرتبطة بشباب صغار، وقد قال يحيى حقي يوماً في أحد أحاديثه الصحفية أن الشك مرتبط بسن الشباب المبكـــر، وقـــد انعكس ذلك في شخصية عباس في "لقاء هناك"، و"علي" في "الملائكـــة لا تسكن الأرض". أما شوقي والصحفي كامل، والدكتور إسماعيل، فهـــم أكبر سناً من مرحلة الشك، ومن المعروف أهما في مرحلة اليقين، وكمـــا سبقت الإشارة، فإن كامل لم يمر بهذه المرحلة، ولكنه دخل في حوار مـــع الدكتور صبرون، أما إسماعيل فقد وجد نفسه يواجه المؤمنين بأهمية زيت القنديل في علاج الأمراض بواقع مهنته، وما تعلمـــه في أوروبـــا لســـبع سنوات.

ولذا فالشك في كل هذه الأفلام، وحالة الإلحاد، هي أحـــداث عابرة ولابد من الوصول إلى اليقين في النهاية، وذلك من خـــلال أزمـــة إنسانية يمر بها كل شخص يجد نفسه في حاجة إلى قوى أعلـــى للوقـــوف بجانبه، مثل حاجة عباس أن يقف الله إلى جوار زوجته وييســـر ولادهـــا العسيرة، وأيضاً مثل شوقي الذي انتزع اعتراف حمزة أنـــه قاتـــل أبيـــه القرماني، لكنه لم يستطع أن يقنع المحكمة بأن أخاه توفيق بريء من دمـــاء الأب، ولأنه يدرك أن الحقيقة نسبية وأنها رغم وجودها فإن الكـــثيرين لم يتوصلوا إليها فإنه يثور في قلب المحكمة وهو يدافع عن أخيه ويعلـــن أن الله موجود. أما إسماعيل فإنه يمر بحالة من القلق والشك عقب مقارنته بين حياته في أوربا وبين أسلوب الحياة في حي السيدة زينب، ويردد أنه لـــو أسلم نفسه لهذا المنطق لأنكر عقله وعلمه. فمن يستطيع أن ينكر حضارة

أوربا وتقدمها، وذلك الشرق وجهله ومرضه، ولذا فـإن إسماعيـل في البداية، يفكر في العودة إلى أوربا، وعندما يأتي شهر رمضان لم يخطر بباله أن يصوم،ويكون سؤاله الهام: لماذا خاب؟

"لقد عاد من أوربا بجعبة كبيرة مشحونة بالعلم عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة، ليس لديها جواب، هي أمامه خرساء ضـئيلة، ومـع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة. وفي وسط لحظة اسـتثارة عقائديـة يتأمل القنديل ويتعامل ككائن حي معه، ففي داخل المسجد "يرى القنديل يضي كالعين المطمئنة التي رأت، وأدركت، واستقرت، خيـل إليـه أن القنديل وهو يضيء "يوميء" إليه ويبتسم. وجاء الشيخ درديري يسـأله عن صحته وأخباره، فيميل عليه إسماعيل ويقول:

– هذه ليلة مباركة يا شيخ درديري، أعطني شيئاً من زيت القنديل.

– والله أنت بختك كويس.. دي ليلة القدر؟ وليلة الحضرة كمان.

ويتحدث يحيى حقي عن مصير بطله فيقول في الفصل 12 مـن الرواية[8] :

"وعاد من جديد إلى عمله وطبه يسنده الإيمان، لم ييأس عنـدما وجد الداء متشبثاً قديماً. يجادله بعناد ولا يتزحزح. ثابر واستمر، ولاحت

[8] مرجع سابق

بارقة الأمل ففاطمة تتقدم على يديه يوماً بعد يوم. وإذا بها تكسب في آخر العلاج ما تأخرته في مبدئه، فهي تقفز أدواره الأخيرة قفزاً".

فالشك هنا أزمة عابرة، ولابد أن تنتهي في السينما المصرية ليحل محلها الإيمان، وليدخل هذا المصاب بالشك في زمرته ويصبح إنساناً سوياً لا يخرج عقائدياً عن أقرانه.

لبذور الشك مكانة في طفولة صاحبها ولأسلوب التربية التي تربى بها، فباعتبار أننا أمام شخص يميل منذ طفولته إلى الاستقلال بذاته، فإنه يصطدم مع أب متعجرف يتسم بالقسوة، ينفره من الأشياء أكثر مما يجذبه إليها، ومن أهم هذه الأشياء العقيدة، وفي "لقاء هناك" توجد إشارة إلى طفولة عباس، فالأب حمزة حريص تماماً على تربيته دينياً، فيحفظه القرآن الكريم، ويدفعه إلى تأدية الصلوات في مواعيدها ويجبره أن يذهب معه إلى المسجد عملاً بالحديث الشريف الذي يطلب من المؤمنين أن يضربوا الأولاد من أجل الصلاة:"علموهم لسبع واضربوهم عليها لعشر"، ويصاب الطفل بعقدة خاصة نتيجة لإرغام أبيه أن يقوم بهذه الشعائر قهراً، ودون الإقناع وإعطاء فرصة الاختيار.

وتلازم عباس هذه الظروف، وهو يشب، فالأب دوماً هو الشخص الذي يتسم بنفس الصفات حيث تثور ثائرة الأب، عندما يعلم ابنه يحب جارهم المسيحية ويعنفه بشدة مما يدفع عباس إلى اللجوء إلى منزل عمه.

كما أن "علي" يعيش في ظروف متشابهة فالأب يوقظ ابنه الطفل في ساعة مبكرة من الصباح، ويضع رأسه تحت الحوض كي يتوضأ ويذهب معه لصلاة الفجر وهناك شيخ يسميه الفيلم "سيدنا" مليء أيضاً بالقسوة وهو يختلف عن إمام المسجد الذي يقبل التوبة ويرى أنه لا مجال للبشر في محاسبة البشر.

وفي طفولته يرى "علي" كيف يغضب الأب "سيدنا" على العم الذي ود التوبة فوقف له الاثنان بالمرصاد، يردد العم أن الله تواب رحيم، لكن "سيدنا" ينصب من نفسه قاضياً يحكم بشريعتها لخاصة، ويرد على الشاب توبته. وقد رنت كلمة "كافر" التي رددها "علي" كثيراً في أذنيه وهو يسمعها تخرج من على لسانه يصف بها كل من يتعارض معه.

أما شوقي في"الأخوة الأعداء" فقد تربى في بيت بلا أم، واشتهر عن القرماني الأب أنه عربيد. كما أن هذا الأب قد أباح لنفسه أن يأكل ميراث أبنائه وينافس ابنه الأكبر في حب عشيقته "لولا"، وينفق القرماني ببذخ على هذه المرأة صاحبة الفندق الذي يسكر فيه. ويبيع القرماني نصيب توفيق من الميراث إلى لولا حتى يتخلص من متاعبه.

ولم يكشف الفيلم شيئاً عن طفولة هؤلاء الأخوة، ولكن لا شك أن شوقي قد تربى في كنف مثل هذا الأب، وقد رأينا في بداية الفيلم أن الإخوة جميعهم يعيشون بعيداً عن مزرعة أبيهم في الفيوم، فيأتي شوقي من سفره ويستقبله أخوه أحمد، ويعرف أنه لم يعد يعيش في المترل سوى حمزة الابن غير الشرعي للقرماني الذي لم يعترف قط ببنوته.

ظهرت هذه الأفلام خلال فترة بعينها من تاريخ السينما المصرية، وعمل في إخراجها مخرجون من أهل الوسط الذين لمعوا في الستينات ثم في السبعينات، مثل كمال عطية الذي توقف عن العمل بعد ذلك إلا قليلاً، أما حسام الدين مصطفى فإن النقاد يحسبون له هذا الفيلم من أحسن أعماله وهو مخرج عمل كثيراً في أفلام أقل قيمة، ولم يكن في أحسن حالاته إلا عندما تعامل مع نصوص مأخوذة من روايات سواء عربية أو عالمية. ولعل نجاح فيلم "الإخوة الأعداء" قد جعل المخرج يمر بمرحلة تسمى بالدستويفسكية حيث أخرج أعمالاً أخرى لنفس المؤلف في السينما والتليفزيون..

كما أن كمال الشيخ الذي توقف بعد إخراج "قاهر الزمن" لأسباب إنتاجية كان أيضاً في أحسن حالاته عندما قدم أفلامه المأخوذة عن نصوص أدبية، وهو من المخرجين الذين لمعوا منذ النصف الثاني من الخمسينيات.

أما سعد عرفة فهو أجرأ من ناقش مسألة العلاقة بين التدين الحقيقي، والتدين الظاهري، وقد قدم ذلك في أفلام من طراز "غرباء" عام 1972 والذي سنناقشه في مكان آخر من هذا الكتاب، وفيه يؤمن الدكتور فؤاد بدور التقدم العلمي وأثره في حياتنا. أما أحمد فإنه يتهم فؤاد بالكفر نتيجة لأفكاره، أي أن سعد عرفه قد اهتم بمثل هذه العلاقة وطرحها في أكثر من عمل.

الفصل السابع
حملة القرآن وآيات الله

تعددت أشكال المتدينين – حسبما ظهروا في السينما – وهناك عدة صور لهذه الشخصيات، لكن تبقى شخصية حفظة القرآن رمزاً لرجل الدين الرسمي الذي نعرفـــه في المجتمع، أو بالضبط هؤلاء المعممـــين الـــذين يضـــعون العمامة فوق رؤوسهم، بمعنى أنهم درسوا علوم الدين في المدارس الأزهرية، والكتاتيب،

ثم في الجامع الأزهر باعتباره جامعة يتخرج منها الدارسون لعلوم الـــدين من ناحية، وأيضاً لبعض علوم الدنيا من ناحية أخرى.

وفي الأفلام المصرية، رأينا هؤلاء المعممين بأشكال مختلفة، منـــهم الصغار سناً مثل الشيخ حسن في "جعلوني مجرماً"، والشيخ طه حسين في "قاهر الظلام"، ثم رأينا شاباً تقياً ورعاً مثل عبد الرحمن في "ســـلامة"، أو رجل كبير السن يستحق لفظ الشيخ التي تعني بالتعبير الشعبي الغالـــب الطاعن في السن مثلما رأينا في "الأرض"، و"شيء من الخوف" و"عدالـــة السماء"، وأفلام عديدة.

وقبل أن نتحدث عن المعممين في هذه السينما، يهمنا الإشارة أننا لا نتناول الشخصية كما أظهرها قصص هذه السينما، فالمتدين هـــو أي

شخص يمارس شعائر دينه كما أمرته الكتب السماوية، وتتوافق لديــه أن الدين عبادات وسلوك، ولكننا سنهتم هنا بالمعممين في المقام الأول، أو ما يمكن تسميتهم حفظة القرآن، ففي الكثير من الأفلام المصــرية الــتي تم إنتاجها قبل عام 1952كنا نراهم في المحاكم الشرعية يقومون بوظــائف القضاة، باعتبارهم قد درسوا الشريعة الإسلامية وعلوم القانون، وعلــى كل فهؤلاء كان ظهورهم في الأفلام بمثابة أشكال هامشــية، لا نكــاد نعرف عنهم شيئاً سوى أنهم ينطقون بالحكم العادل، ولم تتوغل الســينما في حياة أي منهم مثلما حدث فيما بعد، وتحدثت عن الجانب الإنســاني للقضاة الذين نراهم في ساحات العدل، مثلما رأينا في "قــاع المدينــة" و"رجل لهذا الزمان".

ويتمتع هؤلاء المعممون في الغالب بمكانة اجتماعية عالية، لعلــو مكانتهم وثقافتهم الدينية حسبما صورتهم هذه الأفلام، فهم في منظــور الناس قد أفنوا شبابهم في تلقي العلوم الدينية، وهم مرجع للناس لمعرفــة الكثير من أصول الدين، كما أنهم رمز للفضيلة والنبل، وفي الكثير مــن الأفلام التي نحن بصددها سنراهم يمثلون الضمير البشــري النقــي، أو الجانب الآخر من العصاة، أي الجانب المجابه لأصحاب الخطايــا، يلجــأ إليهم من أخطأوا كي ينالوا التوبة والهداية على أيديهم.

ولذا، فإن هناك فرقاً واضحاً بين هؤلاء المعممين الذين يمثلــون الرمز الحقيقي للدين، وبين ما نتحدث عنهم في الفصل التاســع حــول الذين يتسترون بالدين من أجل ممارسة الكثير من الأشياء التي تتنافى مــع

تعاليم الأديان، وشتان بين رمز للتدين، وبين متستر بالدين. وسوف نرى أن أغلب حفظة القرآن أو المعممين في السينما المصرية يظلـــون رمـــزاً يتمتعون بالحس الوطني والاجتماعي ويتولون قيادة المجتمعات الصـــغيرة التي يعيشون فيها، مثلما رأينا الشيوخ والقساوسة (الذين يمكننا اعتبارهم معممين مسيحيين) يقودون المظاهرات في فيلم "بين القصرين".

وبصفة عامة، فإنه يمكن النظر إلى الصور التي ظهر بهـــا هـــؤلاء جميعاً في السينما من خلال مجموعة السمات الآتية:

لم يكن أغلب المعممين في السينما شخصيات رئيسية في الأفـــلام لكنهم على صلة قوية بالشخصيات الأساسية، مثل علاقة حسن بسلطان في "جعلوني مجرماً" ومثل شخصية الشيخ في أفلام "الأرض"، و"شيء من الخوف"، و"بنات الليل"، و"الكيت كات"، و"لقيطة"، ولكن هناك بعض الشيوخ المعممين موجودون كشخصيات أساسية في أفلام أخـــرى مثـــل "الشيخ حسن" في فيلم يحمل نفس الاسم وهو شـــاب معمـــم أزهـــري "كهرمان". أما في فيلم "الحدق يفهم" لأحمد فؤاد عام **1986** فإن قاطع الطريق واللص الهارب جابر، ينتحل شخصية الشيخ عاشور، وينال وقاره وسط أهل القرية، ويتقربون إليه لمكانته.

أما عبد الرحمن في فيلم "سلامة" لتوجو مزارحي عـــام **1945**، فإنه قد عاش قبل بناء الجامع الأزهر، وهو بورعه ومكانته الاجتماعيـــة أقرب إلى المعممين، ورمزاً للشخصية التقية في عصـــره، فهـــو حـــافظ

للقرآن، له مكانته لدى الناس، ويتوافق سلوكه مع ما ينادي به الدين من عبادة، خاصة الشباب.

وقد كثر عدد الأفلام التي نرى فيها المعمم في أدوار هامشية، ونستثني من ذلك الصورة التقليدية للمأذون التي اعتدناها في أفلامنا، وهو شخص معمم يأتي حاملاً دفترًا ليعقد قران شخصين. وقد تباينت صورته بين الوقار، والهزلية، حسب نوع الفيلم. لكن رجل الدين المعمم كان في أغلب هذه الأفلام بمثابة الملجأ للبطل المحبط، أو الواقع في معاناة من أجل مساعدته في الخروج منها، مثل لجوء سعيد مهران إلى مثل عرين الشيخ في فيلم "اللص والكلاب" لكمال الشيخ **1962**، فهو في لقائه الأول معه يحدثه أنه خرج من السجن الصغير حيث كان محبوساً إلى السجن الكبير حيث الدنيا، وفي المرة الثانية يحدثه بما يعني أنه لا معنى للهرب، وأن الحياة تطاردنا حيث نذهب. وسعيد مهران يلجأ إلى هذا الشيخ وهو في قمة انهياره مرة، وكان قبل ذلك يتساءل عن معنى المرحلة القادمة التي سيعيشها، فامرأته التي خانته قد تزوجت من صديقه الذي وشى به، وابنته أنكرته، ووقف جيرانه ضده موقفاً بالغ الجفاف مليء بالجحود.

ويعتبر لقاء الشيخ بسعيد مهران نموذجاً لصورة الشيخ الهامشية في السينما المصرية، وهذا الرجل المتصوف يحمل رؤى طوبوية للعالم، يقول سعيد مهران له: "أنا رجعت لك في ساعة شدة. بنتي أنكرتني وأمها قبل كده، خانتني مع كلب من صبياني".

ويردد الشيخ قائلاً لسعيد: اتجه للسماء..

وعندما يعلق سعيد: "أنا لسه على الأرض يا مولانا"، يجيب الشيخ: "خد مصحفاً واقرأ.. توضأ واقرأ"، فالشيخ هنا يعرف أن في اللجوء إلى القرآن وتلاوته مغسلاً من المعاناة الحياتية والألم، وهو يدرك أن متعة سيشعر بها سعيد وهو يغتسل بتلاوة المصحف الشريف، ولكن هذا الرجل الجريح لا يفهم معنى قراءة القرآن، وهو ينظر إلى الانتقام كهدف أساسي فيردد بينه وبين نفسه: "يا رب سامحني، عندي لك دين لازم أوفيه، ولي دين لازم أصفيه".

وتباينت أشكال الشيخ المعمم من عصر لآخر، فلا شك أن من ارتدى الجبة والعمامة قد درس الدين بشكل رسمي سواء جزئياً أو كلياً. وإذا كان الشيخ حسن في فيلم حسين صدقي هو أزهري نموذجي، وإذا كان الشيخ حسن في "جعلوني مجرماً" شخصاً ورعاً يلقى احترام الجميع، فإن سيناريو فيلم "الكيت كات" لداود عبد السيد لم يشر قط إلى أن الشيخ حسني قد تخرج من الأزهر أو حفظ القرآن، وأغلب الظن أن هذه التسمية قد أطلقت عليه لكونه ضريراً، أما الشيخ الذي التقاه ذات مرة فهو ضرير لكنه يرتدي العمامة والجبة، وإن كنا لا نراه يقرأ في مآتم أو يتردد على مسجد، وأغلب الظن أنه من القراء في المقابر، وأمثال هؤلاء لا يعتبرون رجال دين من المعممين، قدر ما هم يعملون موظفين باسم الدين، يلهثون من مقبرة لمقبرة كي ينفحهم أهل المتوفي بعض المال.

أما جابر في فيلم "الحدق فيهم" فقد حل محل الشيخ عاشور فارتدى ملابسه، ونزل إلى القرية البسيطة في الصعيد، وقد كان من قبل أحد المطاريد ويوضح هذا الفيلم منظور الناس إلى رجل الدين من خلال ما يرتدي من ملابس. وتلعب المصادفة مع جابر أن ينجح في جعل الغازية "ورد" تتوب عن الرقص كما أنه يبدو لدى أهل القرية رمزاً في سلوكه، حتى بعد أن يتسم الشك في أمره، واكتشاف أنه من المطاريد.

ولا شك أن تغير المنظور للشخصية يرجع إلى أن السينما قدمتها دوماً بشكل نمطي، وما الشيخ عاشور في الفيلم الأخير سوى واحد ومن رجال الدين النمطيين في السينما، فهو رجل صاحب دور اجتماعي في القرية، وهو لا يكتفي بأعمال الوعظ، بل يتجه لمد القرية بالمعونة عندما تصاب بمحنة، ولكن هذا الشيخ سرعان ما غاب عن الأحداث، وبقى رمزاً بموقفه، حتى لو ليس شخصيته إنسان آخر مثل جابر، فأهل الكفر المجاور رأوا أن يذهب الشيخ عاشور إلى كفر نور ليمدهم بالمعونة التي يحتاجونها.

هذا الشيخ المعمم يعيش في الأفلام حياة خاصة أشبه بالناسك، فهو لا يقرب النساء، ولا يتزوج، ويحيا من أجل الدعوة والهداية، ولعل دوره الاجتماعي والروحي، حسب السينما، يحول دون حاجاته الإنسانية كزوج ورجل وإنسان في أغلب الأفلام. ولم نر أغلب هؤلاء المعممين قد تزوجوا، أو مالوا إلى نساء، ولذا فإن حياتهم الخاصة تكاد تكون ملغاة، أو هامشية قياساً إلى الأشخاص العاديين، ويبدو ذلك واضحاً في شخصية

حسن في فيلم "جعلوني مجرماً"، فهو رجل تنحصر حياته من المسجد إلى غرفته الصغيرة التي يعيش فيها أعلى سطح أحد المنازل القديمة، وليس في حياة هذا الشيخ سوى "سلطان" صديق طفولته الذي جار عليه الزمن فرمى به صغيراً في مصلحة الأحداث، وكان الشيخ حسن هو الوحيد الذي يزوره، ونحن لم نر لهذا الشيخ الطفل أي أسرة أو أقارب، بل هو إنسان وحيد يدرس في المدارس الأزهرية. وحتى عندما تأتي المغنية (هدى سلطان) كي تعيش في غرفته، باعتبارها حبيبة سلطان، فإن الشيخ حسن يعاملها كالأخت ويدفع عنها الأذى بعد أن أعلنت توبتها واعتزلت الغناء والرقص، ورغم أن أهالي الحي يطلقون حوله الشائعات، ويرمونه ومنزله بالطوب، فإنه يتلقى هجوم الناس بالصبر والجلد، ولا يدافع عن نفسه من أجل عدم إيذاء مشاعر المرأة، وهو من المفروض رجل صناعته البلاغة ويمكنه أن يؤثر في الناس، ويبقى ثابتاً صلداً حتى ولو أثر موقفه من المرأة على وضعه الاجتماعي، ووظيفته كرجل دين.

يبرز دور رجل الدين المعمم غالباً في القرية، أو في الأحياء الشعبية بالمدينة، فليس هذا الرجل بمنعزل عن الناس، بل أن دوره هو الاتصال بهم والاحتكاك بسلوكهم، وهداية العاصي منهم، ولذا فليس هناك رجل دين يعمل في فراغ، ويبدو تأثيره قوياً كلما كان في القرية، أو في الأحياء الشعبية، بينما يندر ظهوره تماماً في المدن الكبرى ذات الأحياء الراقية، وقدر رأينا مثل هذا الشيخ في القرية في فيلم "شيء من الخوف" فالشيخ إبراهيم هو الذي يحرض أهل القرية على الوقوف في مواجهة طغيان عتريس، وهو رجل قوي الشكيمة، شديد المراس لا يخاف، أمام

الحق، أي شخص، حتى رجال الطاغية وبنادقهم الغشيمة، وهو هنا رجل ثوري تزداد قوته من خلال تأثيره في الناس، وهو يرى أن الطغيـــان لـــه وجهان، الأول يتمثل في الطاغية، ثم في سلبية الناس؛ فهو ينادي بضرورة تغيير الناس من السلبية إلى الإيجابية، لأن هذه المواقف تساعد في صـــناعة الطاغية وتضخيمه، وعندما ينجح الشيخ إبراهيم في لم الناس من حولـــه فإنه يتمكن من صد الطاغية وإنهاء مملكته.

والشيخ إبراهيم هو الذي ينجح في تغيير فـــؤادة مـــن موقفهـــا السلبي إلى امرأة إيجابية حتى تقف في وجه حبيبها الطاغية، وبعـــد هـــذا التحول يتجه إلى جموع الناس في القرية لمؤازرته، كما أنه صاحب العبارة الشهيرة في المظاهرة التي قادها داخل القرية: "زواج عتريس من فـــؤادة باطل".

وحول موقف الشيخ يقول علي أبو شادي في كتابـــه "أبـــيض وأسود"[9]: "يقف الشيخ إبراهيم ضد انتهاك عتريس لأحكـــام الشـــريعة ولاحتجازه فتاة في قصره دون زواج، ويحرض أهل القرية على التصدي للطاغية ويستنهض الأهالي" ويؤمن هذا الرجل بحق الله قبل البشر، فقد تم الزواج دون موافقة الزوجة، ورغم أن عتريس يرسل رجاله لمعاقبة الشيخ بقتل ابنه الوحيد حسن ليلة زفافه، مما يزيد من حدة المواجهة ضد عتريس وتتحول الجنازة إلى ثورة يقودها الشيخ المعمـــم. ولتنـــهار إمبراطوريـــة الطاغية..

---

[9] أبيض وأسود، علي أبو شادي، مطبوعات مهرجان القاهرة **1992**، ص **132**.

وهذا المعمم موجود في قرى أخرى في فيلم "الحدق فيهم"، و"الأرض الطيبة" وهو قادم من القرية ليعيش في الأحياء الشعبية في"الأرض" ليوسف شاهين عام 1970. و"بنات الليل" و"الكيت كات"، ولذا فإن دوره الاجتماعي في هذه الأحياء لا يقل عن دوره في القرية الصغيرة، وفي فيلم "الأرض" فإن الشيخ حسونة يعود إلى قريته ليؤدي نفس الدور الوطني في مواجهة الطغيان، ويصور الفيلم هذا الشيخ كواحد من الثوار الشباب أثناء ثورة 1919 مثل كافة أبناء القرية من الشباب آنذاك، ومنهم الشيخ يوسف، ومحمد أبو سويلم، وهذا الشيخ كان أسعد حظاً من أبناء قريته، حيث ذهب إلى القاهرة لاستكمال دراسته الدينية فالتحق بالأزهر الشريف، وعندما يأتي له رسول من القرية يخبره عما يود الباشا أن يفعله بالأرض، فإن الثوري القديم يتولد فيه من جديد، هو إذن شيخ صاحب موقف لا يكتفي بالوعظ، بل الدين لديه سلوك. ويبدو موقفه الثوري واضحاً بأن يعود إلى قريته التي ابتعد عنها منذ فترة، ومثل الشيخ إبراهيم، فإنه ينادي زملاءه القدامى بأن يقف الجميع معاً ضد الباشا.

وفي أغلب أفلام الكفاح الوطني ضد الاستعمار مثل "المارد" و"أدهم الشرقاوي"، و"الأرض الطيبة" التي تدر وقائعها في القرية، فإنه دائماً هناك شيخ معمم يقف في مواجهة الطغيان بما له من قوة تأثير في هذا المجتمع الصغير، الأقل ثقافة، والأكثر تكاتفاً.

لم يكن الشيخ المعمم دوماً رجلاً طوبوياً، لا يخضع لقـوانين الـدنيا والحياة الجذابة، وإذا كان الشيخ حسن قد نجح في إغـراء الشـيطان في "جعلوني مجرماً" وبدا دائماً نبيلاً، فإن هناك شيخاً آخر سـقط في هـوى امرأة غانية في فيلم "كهرمان" للسيد بدير عام **1958** هذه المرأة جاء من أجلها لإبعادها عن أخيه الطالب الجامعي، وإذا كان الشيخ إبراهيم قـد وقف بكل صلابة ضد الطغيان، ومغريات الحياة في "شيء من الخـوف" فإن الشيخ حسونة في "الأرض" يضعف أمام إغراءات الباشا الذي يبلغه أن أرضه ستظل بعيداً عن مخاطر تحويلها إلى طريق أسفلت.

وكما هو ملاحظ فإن فناناً واحداً هو الذي جسـد شخصـية هؤلاء الشيوخ الأربعة هو يحيى شاهين. وفيلم "كهرمانة" مقتـبس عـن رواية "تاييس" للروائي الفرنسي آناطول فرانس حول القس الذي يعرف أن أخاه قد سقط في هوى إحدى الغانيات، فيذهب إلى المدينة من أجـل حماية أخيه من الغواية، ولعله ينجح في هداية الغانية نفسها، وقد حـول الفيلم شخصية القس إلى واعظ، أما حامد الأخ الأصغر، فإنـه يتعـرف على راقصة (هدى سلطان) ويقع في هواها، مما يسبب له متاعـب مـع دراسته، ينقطع عن الجامعة ويعيش في منزلها وتتولى الإنفاق عليه، وعندما يحس الشيخ المعمم بما أصاب أخاه يذهب إلى المدينة من أجل إنقاذه مـن الغواية التي وقع فيها، ثم ما يلبث أن يذهب إليها كي يطلب منها الابتعاد عن حامد، لكنها تنجح في الإيقاع به وغوايته مثلما فعلت مـع أخيـه، وبينما الأخ الأكبر يقع في قاع الغواية، فإن حامد يتغير ويحس بالمسئولية وتصبح عليه مهمة إنقاذ أخيه من السوء الذي أصابه. لقد وقـع رجـل

الدين سواء قس في النص الأجنبي، أو شيخ معمم في الفيلم في الخطيئـــة، وبذلك فلم يكن مستوى سماته كشخص قادر على حمل أمانـــة الكلمـــة السماوية التي يقوم بتبليغها إلى الناس.

أما الشيخ حسونة الثوري سابقاً، فإنه يعود إلى القريـــة بهـــدف الوقوف في مواجهة الباشا الثري صاحب السطوة، لكن هذا الباشا يبلغه أنه "لن تمس أرضك"، وما أن يسمع الرجل هذه العبـــارة حـــتى تتبـــدد ثروته، ويبدو كأنه فقد القدرة على النطق ولأن ثروته في علمه وبلاغته، فإن يوسف شاهين يجعل من الشيخ حسونة شخصاً صامتاً في هذا المشهد، لقد اكتشف أنه منقسم إلى شخصين أحدهما متـــدين مـــرتبط بـــالآخرة والآخر دنيوي، ذاتي يرتبط وجوده بالأرض، فهو كأي فلاح يحـــس أن كيانه في امتلاك الأرض، وقد أمّن لنفسه بقاء أرضه بعيدة عـــن الخطـــر، ولذا فإنه سرعان ما يعود إلى المدينة الواسعة التي يسكن فيها خوفاً مـــن مواجهة أبناء القرية الصغيرة، وفي المدينة لعل أحداً لا يعرف ما اقترفـــه الرجل ولا مدى سقطته.

بينما أن بعض رجال الدين يبدون ضعفاء، ولو للحظـــة أمـــام مغريات الحياة، فإن البعض الآخر يظلون على ثبات مواقفهم مثل الشيخ إبراهيم، وأيضاً مثل شخصية إبراهيم في فيلم "ابن النيل" ليوسف شاهين عام 1953، وهو ليس معمماً في ملابسه، لكن في سلوكه، فهو يحفـــظ آيات القرآن الكريم، ويقف إلى جوار زوجة أخيه زبيدة أثناء غيابه، بـــل أنه هو الذي يذهب إلى المدينة ليبحث عنه وإعادته إلى قريته، فـــنحن لم

نعرف أنه خريج أزهري، كما أنه لا يعمل واعظًا أو رجل دين في القرية، وكما أشرنا فهناك فروق واضحة بين أشخاص يعملون كرجـــال ديـــن، وبين الورعين المؤمنين الذين يمارسون شعائرهم، وهم الغالبية من الناس.

وفي مقابل هذا الشيخ الورع، فإن القس في بعض الأفلام يؤدي نفس الدور، سواء على المستوى الاجتماعي أو الديني، لكنه غير موجود في الأفلام المصرية، في القرية بنفس درجة تأثير الشيخ المعمم. وفي فـــيلم "بديعة مصابني" يحاول القس أن يثني الزوجين بديعـــة والريحـــاني عـــن الطلاق، ويراجعهما عن ذلك، لكن الزوجين يكونا عند رأيهما، ويـــتم الطلاق، كما أن القس هو الذي يستقبل إيفون في الكنســـية في "القـــاء هناك"، وهو الذي يستقبل هدى في الدير عندما تقـــرر دخـــول ســـلك الراهبات في "الراهبة"، وأيضاً هناك قس يستقبل فتاة تترهبن في نهاية فيلم "شفيقة القبطية".

لاحظنا أن هناك ممثلين بأعينهم قد أســـندت إلـــيهم الســـينما المصرية دائماً تجسيد شخصية الشيخ المعمم، وقد اتســـم هـــذا الممثـــل بتركيبة جسمانية مهيبة وصوت أجش، وبراعة الأداء، وكفاءة في قـــراءة الآيات القرآنية، ومن الواضح أن الممثلين الذين جسدوا هذه الأدوار قد عرفوا في حياتهم الخاصة بأنهم أتقياء ورعون، لديهم قـــدر عـــال مـــن التدين، وقد تكرر ظهور نفس الممثل في أكثر من دور، وارتبط وجودهم في أذهان الناس بما جسدوه وبما عرفه الناس عنهم مـــن تقـــوى وورع، سواء كانوا من ممثلي الأدوار الثانوية، أو الأدوار الأولى، ومن أشهر هذه

الأسماء الممثل والمخرج إبراهيم عمارة الذي جسد هذا الدور في فيلمه الذي قام بإخراجه "أشكي لمين" وأيضاً في أفلام أخرى مثل "حبيب الروح" و"بنت الأكابر" و"عدالة السماء" وهو كما عرف يتمتع بصوت أجش، وكم استعانت به السينما في قراءة الآيات القرآنية، مثلما حدث بعد ذلك مع كل من أحمد الطوخي، ومحمد السبع. كما أن عباس فارس قد أدى هذه الأدوار كثيراً، ورغم أن السينما قد حاولت إسناد أدوار أخرى إليه، ولكن أدوار عباس كانت أكثرها حول المؤمن الورع منها إلى الشيخ المعمم.

وهناك نجمان من نجوم الصف الأول في السينما، قاما بالكثير من أدوار الشيخ المعمم حافظ القرآن الكريم، بالإضافة إلى شخصية التقي الورع في أفلام أخرى أولهما حسين صدقي الذي اهتم دوماً بالتركيز على تدين أبطال أفلامه، ومن أفلامه الشهيرة "الشيخ حسن"، و"خالد ابن الوليد"، و"وطني وحبي"، و"آدم وحواء"، و"معركة الحياة"..

ويقول عبد الغني داود في مقال عنه نشرته مجلة "فن": "لأن السينما من دون الدين في رأي حسين صدقي لا تؤتي ثمارها المطلوبة في خدمة المجتمع"، وقد تعرض حسين صدقي لمصادرة فيلمه "ليلة القدر" عام 1951 لأنه أجرأ الأفلام التي ترى أن العقائد لا تفصل بين قضايا الحب العاطفي، وقد وقفت السلطات الدينية ضد الفيلم، وبعد قيام الثورة قام بعرضه عام 1954 تحت عنوان "الشيخ حسن" وهو فيلم لم يشاهده أحد من أبناء هذه الأجيال، لعدم عرضه في التليفزيون، أو حتى في دور

العرض التي تعرض الأفلام القديمة، وباعتباري أحد الذين يتابعون هـــذه العروض القديمة منذ عام **1960** فإني لم أره في أي من الصالات.

أما يحيى شاهين، فإن قائمة أفلامه التي تباينت فيهـــا أدواره بـــين الشيخ المعمم، والتقي الورع دون أن يكون أزهرياً فقد قادم يحيى شاهين العديد من الشخصيات التقية في أفلام دينية تاريخية مثل "بـــلال مـــؤذن الرسول" و"فجر الإسلام" و"فتح مصر"، كما أدى شخصية التقي الورع في فيلم "ابن النيل" و"دنانير" و"سلامة".

أما الشيخ المعمم فقد رأيناه في الأدوار التي تحدثنا عنـــها مثـــل "كهرمانة" و"الأرض" و"شيء من الخوف"، و"جعلوني مجرمـــاً". ومـــن الواضح أن تركيبة الفنان الجسمانية قد جعلته يملأ كافـــة الأدوار الـــتي جسدها، حتى دور العاشق، وهو ممثل من طراز شـــارلتون هســـتون في السينما الأمريكية، أجاد كافة الأدوار خاصة تجسيد الشخصيات الدينية مثل النبي موسى. والتاريخية مثل مايكل أنجلو، والجنرال جـــوردون، ولا يكفي أن يكون الممثل صاحب جسم مهيب عملاق، بل هو يتمتع بموهبة وتميز صوتي وجشاشة خاصة، وقد ساعده في ذلك بداياته المسرحية، وقد ظلت هذه الأدوار الدينية تتبع يحيى شاهين في مراحل حياته حتى وفاتـــه، ففي بداياته قدم دور عبد الرحمن في فيلم "سلامة" ثم عمل في ثلاثة أفلام في عامين متتاليين هي "الأرض" و"شيء من الخوف" و"فجر الإسلام".

باعتبار أن الشيخ المعمم ذو مكانة اجتماعية في المجتمع، فإنه قـــد تعرض لأن ينتحل بعض الناس هذه الشخصية في الكثير من الأفلام مـــن

أجل الحظوة، كأن يقوم شخص بادعاء أنه رجل دين، ويرتدي زي هـــذا الشيخ المعمم، مثلما فعل "أبو الدهب" في فيلم يحمل نفس الاسم أخرجه حلمي رفله عام 1954، وأبو الدهب (فريد شوقي) هذا دخل الســـجن ظلماً، ويعرف أن منافسه العترة (محمود المليجي) يود تطليق زوجته منه، ويدعي الجنون من أجل أن يتم نقله إلى المستشفى، وفي أثناء نقله يلاحظ أن هناك تقارباً في الشبه بينه وبين مأذون فيستغل هذا الشبه، ويـــذهب بدلاً منه لتوقيع الطلاق وكي يكشف حيلة خصمه، وأنـــه هـــو المجـــرم الحقيقي، المعمم هنا رجل طيب يتصرف بتلقائية، لذا فإن أبـــو الـــدهب ينجح في انتحال صفته.

أما في "الحدق يفهم" فإن جابر قاطع الطريق هو الـــذي يقـــوم بذلك ويهدف إلى أن يستولي على الإعانات التي ستحصل عليها القرية، ويستغل جابر أن أهل القرية البسطاء يتعاملون معه باعتباره رجل ديـــن مبروك، تقرب إلى الله، فيرتدي هذا الدور، ويصبح بؤرة لاهتمام الناس، والغريب أنه وهو يحول الناس إلى الأفضل ويعظهم، رأى نفسه تتغير مـــن الداخل، وبدا هذا في علاقته بالراقصة التي أقنعها باعتزال الرقص مما يزيد من قناعة أهل القرية به، وتزداد التبرعات من أجله باعتباره رجل خـــير، ورغم أن جابر ينجح في لّم أكبر قدر من الغنيمة إلا أنه يجـــد نفســـه في موقف لا يحسد عليه حيث يطلب منه العمدة والطبيب الذي اكتشف أنه من المطاريد أن يؤم الناس في صلاة الجمعة بعد أن يلقى عليهم خطبتـــه. وعلى المنبر يشعر بالخشوع، ويزداد التحول لديه، فيبكي ندماً، ويحكـــي على الناس قصة أحد المطاريد الذي طمع في جمع المال، وشارك في تجـــارة

وتهريب المخدرات، ولكنه عندما جاء لسرقة أهل القرية، هالــه كيــف يكون الإيمان.

وعلى كل فإن محاولة لبس شخصية رجل الدين المعمم، من قبل أشخاص غير معممين قد جاء في صالح هذا الشيخ المزيف في المقام الأول حيث عاش مرحلة التوبة والتحول نحو الأفضل.

الفصل الثامن
غطاء الرأس أو الحجاب السينمائي

لا يزال الجدل قائماً بين أصحاب الفكر في شتى الميادين الفقهية، وبين التنوير حول تفسير أشياء عديدة تتعلــق بمظهر المرأة المسلمة، وخاصة بالنسبة لملابسها، وأغطية الرأس، فمن اتجاهات تناصر النقاب وترى وجوبيتــه، ومن أراء أخرى ترى أن القرآن الكريم والســـنة قــد ألزمت المرأة المسلمة بكشف وجهها وكفيها،

وهناك من يرى أن هناك فارقاً بين ما اصطلح على تسميته بالحجــاب، وبين غطاء الرأس، وأن الحجاب هو الساتر الذي يفصـــل المـــرأة عـــن الرجل.

وفي السنوات الأخيرة، تجددت هـــذه الآراء الفقهيـــة، وطـــال الحديث عن ملابس المرأة المسلمة، وراح كل صاحب رأي يعضد وجهة نظره بما لديه من معرفة، أو من رأي، أو أدلة، ممـــا أدخـــل المجتمـــع في نقاشات لا تنتهي حول هذا الرأي أو ذلك.

وكالعادة، وقفت الفنون، وخاصة السينما، أمام هذا الجدل، في البداية متفرجة، وكان السؤال المطروح هو: مع من تقف السينما، ومـــا هو موقفها الديني من هذه النقطة، وظهرت الادعاءات التي تصف هـــذه

السينما بأنها كافرة وداعرة، فهي تحبذ شرب الخمـــر ورقـــص النســـاء، والخيانات، وأن نساءها سافرات يكشفن مفاتنهن، وما لبثت بعض نساء هذه السينما من النجمات الشهيرات أن اعتزلنها، ليقفن مـــع مناصـــرة غطاء الرأس (الحجاب) والاتجاه إلى التعبد، واعتبار هذه السينما خارجة على الدين، أما البعض الآخر فلم يعط لمثل هذه الأفكار أذنه واستمر في عطائه

وفي هذه الحقبة، بدت السينما باعتبارها انعكاسًا لمـــا يحـــدث في المجتمع، فعندما كانت نساء المجتمع يرتدين البرقع وأغطية الرأس والملابس الطويلة التي لا تكشف عن ذلك في الأفلام التي دارت أحـــداثها في أول القرن خاصة ثورة **1919**، كانت النساء في هذه الأفلام يرتدين ملابس عصرهن في الأفلام مهماً كان سلوك كل منهن، وقد رأينا في فيلم "بـــين القصرين" على سبيل المثال، بنات أحمد عبد الجواد وزوجتـــه في هـــذه الملابس، وعلى جانب آخر ارتدت زبيدة العالمة أيضاً الملابس المحتشـــمة، وغطت وجهها وهي تسير في الشارع، كما أن أفلاماً أخـــرى تـــدور في تلك الحقبة قد صورت المرأة وقد غطت وجهها وجسدها مثلما حدث في فيلم "ريا وسكينة" لصلاح أبو سيف **1954**، و"صاحب الجلالة الحب"، بل أن النساء في فيلم "درب الهوى" لحسام الدين مصطفى **1974** قـــد ارتدين هذه الملابس في الشوارع ومن بينهم عاهرات وظيفتـــهن إمتـــاع الرجال مقابل نقود.

وفي الأفلام التي تدور أحداثها بعد تلك الحقبة التاريخية بوقت قليل، رأينا النساء سافرات في أفلام مثل "الوردة البيضاء" و"أولاد الذوات" و"عندما تحب المرأة"، لكن الأفلام التي كانت تدور في بيئة تستلزم تغطية الرأس كانت تظهر هؤلاء النسوة يرتدين ملابسهن، وذلك مثل ملابس المرأة البدوية، في "غادة الصحراء" عام **1929**، والريف في "زينب" عام **1930**، وأيضاً في التاريخ العربي الإسلامي في "جحا وأبو نواس مصوران" عام **1932**.

أي أن السينما لم تفرض على النساء ملابس السفور، بل عكست ما يلبسه الناس في كافة العصور، وبدا في هذا الأمر أن السينما تتعامل مع الملابس باعتبارها صورة لعادات الناس وتقاليدهم حسب الأماكن التي يعيشون فيها والفصول والبيئات.

ولم يحدث في المدينة أن اختفى غطاء الرأس، بل ظل له نفس مكانته الاجتماعية والدينية يرمز إلى الوقار والتوبة والهيبة والسلوك القويم والحشمة، أيضاً هيبة السن؛ فقد غلب وجوده فوق رؤوس الأمهات اللاتي عرفناهن وقورات في كافة الأفلام العربية، وأيضاً لدى التائبات من ذنوب اقترفنها، وأيضاً عندما أقمن للصلاة أو الحج سواء الذهاب إليه أو إقامة شعائره أو العودة منه. وقد تعدد ظهور هذه الطرحة البيضاء فوق رؤوس النساء كما سوف نفرد لذلك مساحة من حديثنا.

إذن، فقد أصبحت الطرحة بمثابة غطاء الرأس، أو حجابًا بديلًا عن الملابس التي كانت المرأة ترتديها كاملة لإخفاء ملامحها، وأصبحت

هذه الطرحة البيضاء بمثابة دليل التدين والحشمة. وقـــد ظلـــت هـــذه الظاهرة ملزمة لفترة التغير الاجتماعي الذي شهدته مصـــر، لم تتوقـــف أثناءه السينما عن تقديم الأفلام الدينية بشكل مكثف، ثم قدمت أفلامـــاً عن النماذج الإنسانية المتدينة؛ فرأينا من الرجـــال الشـــيخ حســـن في "جعلوني مجرماً" عام **1945** ومن النساء "طاهرة" في فيلم يحمـــل نفـــس الاسم جسدتها مريم فخر الدين عام **1957**، وعندما بـــدأت التيـــارات الدينية المختلفة في العودة بشكل مكثف في بداية السبعينيات بدأت أغطية الرأس تظهر بدرجات مختلفة، ومن أبرز هذه المشاهد شخصية الأخـــت ليلى (محسنة توفيق)، وهي زوجة لرجل متدين كثيراً ما يقرأ القـــرآن في فيلم "الحب قبل الخبز أحياناً" لسعد عرفه عام **1977** حين تـــذهب إلى شقة الدكتور منير لتهنئه بزواجه من أختها نورا (ميرفت أمـــين)، وقـــد وضعت على رأسها غطاء رأس، وغطت كامل جسدها بلباس أقـــرب في شكله إلى الزي التركي بألوانه وشكله كغطاء رأس مما يعكس تدينها. وفي البداية فإن الدكتور يندهش لأنها تهنئه، فهو لم يتزوج أختها. وتفاجأ المرأة بنورا خارجة من غرفة الدكتور، وتكتشف أن أختها تعيش مع منير دون زواج.

وقد عمد الفيلم إلى إظهار التناقض الشديد بين هـــذه الأخـــت المتدينة وزوجها حامل القرآن وبين سلوك أختها البالغ التمـــرد، فهـــذا التناقض يوضح إلى أي حد تعيش نورا في هاوية، بدليل أن أحداث الفيلم قد كشفت أن منير نفسه يرفض الارتباط بهذه الفتاة الشديدة التحـــرر،

ويتزوج من فتاة أخرى فتتعرف على كاتب معروف وترفض إقامة علاقة غير شرعية معه.

ومع تنامي عودة غطاء الرأس إلى الشارع المصري في الثمانينات، لم يقف السينمائيون سلبيين بالدرجة المعروفة عنهم أمام مثل هذه المسائل، فرأينا عاطف الطيب في الكثير من أفلامه الأولى يجعل بعض شخصياته يرتدينه، حتى وإن كان ذلك عن غير اقتناع ثم تكثف وجود الحجاب بحيث أصبح ظاهرة في أفلامه الكثيرة خاصة لدى النساء اللاتي يترددن على الشيخة وفاء المغربي (عايدة عبد العزيز) في فيلمه "كشف المستور" عام **1994**.

وليست هذه محاولة لتتبع تاريخ الحجاب أو غطاء الرأس في السينما، وقد آثرنا أن نحصر حديثنا من خلال السمات العامة التي يظهر فيها الحجاب أو غطاء الرأس، لأنه موجود كما سنرى لدى المتدينات المسيحيات، أو الراهبات في الأفلام التي تتحدث عن نساء يدخلن الدير لأسباب اجتماعية ودينية ومن هذه السمات سنلاحظ أن: يوجد غطاء الرأس في السينما المصرية من خلال ما تفرضه الظروف على النساء في أماكن بعينها خاصة في السجون، فقد رأينا الطرحة البيضاء فوق رؤوس النساء في أغلب الأفلام التي تدور في سجون النساء مثل "سجن العذارى" لإبراهيم عمارة عام **1959**، و"نساء خلف القضبان" لنادية حمزة، و"حب في الزنزانة" لمحمد فاضل، و"المرأة والقانون" لنادية حمزة، وأيضاً في "المزاج" لعلي عبد الخالق عام **1993**، ولم يكن لغطاء الرأس

معنى دينيا إلا فيما يتعلق بالاحتشام، فهـــو زي رسمـــي تفرضـــه إدارة السجون على النساء، كما أنه يرتبط لدى بعضهن من ذنب اقترفنه. كما أنه ليس رداءً دينياً باعتبار أن هناك غطاء رأس للرجال أيضاً رأينـــاه في أغلب الأفلام التي تدور أحداثها في السجون مثل "اللـــص والكـــلاب" لكمال الشيخ عام **1962**، و"أنا الهارب" لنيازي مصطفى عام **1962**.

وكل النساء داخل السجن في فيلم "نســـاء خلـــف القضـــبان" يرتدين غطاء الرأس، بداية من الشاويش طلعت (سناء جميل) المعروفـــة بقسوها، وحتى هؤلاء اللاتي جئن لقضاء مدة العقوبة بمن فـــيهن ابنتـــها نادية (بوسي) والجريمة التي ارتكبتها هذه الفتـــاة تـــرتبط بالمقـــام الأول بالحياء، فهي جريمة مخلة بالشرف حيث تشترك في تثميل فيلم خليع دون أن تدري، ويداهم رجال الشرطة الشقة التي يتم فيها التصـــوير، وتجـــد نادية نفسها داخل غرفة نوم بأضواء مبهرة، وفي السجن فإها ترتـــدي الزي الرسمي والذي يغطي رأسها مثل بقية السجينات. ورغم أن غطـــاء الرأس هنا لا يعني التدين، إلا أنه في نفس الوقت مرتبط بالتوبة اللازمـــة للعقاب عند نادية، حتى وإن كان ذلك عن جريمة لم ترتكبها.

ارتبطت الطرحة التي تغطي الرأس في الكثير من الأفلام بـــأداء الشعائر الدينية خاصة الصلاة. وفي فيلم "هذا هو الحب" لصـــلاح أبـــو سيف عام **1957** فإننا نرى شريفة (لبنى عبد العزيز) الفتاة المثالية، التي يسعى جارها المهندس حسين لخطبتها، وهي تصلي، وفي حياها العاديـــة تبدو ملتزمة وتتمتع بخلق عال، لكنها لا تضع الطرحة فوق شـــعرها إلا

حين تأدية الصلاة، ومثلما تطبق "المصلية" عقب الصلاة فإنها تخلع الطرحة كي تستعملها عند أداء الفريضة التالية. وفي فيلم "الأرض الطيبة" لمحمود ذو الفقار عام **1974** فإن الفتاة الطيبة (مريم فخر الدين) التي أصبحت وارثة لأملاك أبيها تضع طرحة فوق رأسها عندما تـذهب للصـلاة في المسجد، خاصة عندما تدعو للشاب الترق الذي تحبه بالهداية والصلاح. كما أن صوفيا (نادية لطفي) في فيلم "أين تخبئون الشـمس" لعبـد الله المصباحي عام **1980** ترتدي غطاء الرأس وهي في طريقهـا إلى الحـج عقب توبتها بعد أن تعرفت على مجموعة من الشباب المتدين.

وفي فيلم "طاهرة" لفطين عبد الوهاب عام **1957** فإن غطـاء الرأس يعتبر بمثابة العلامة المميزة لفتاة طاهرة بريئة تحاول جاهدة هدايـة أحد اللصوص، وفي هذه الأفلام السابق الإشارة إليها، فإن علاقة المـرأة بغطاء الرأس بالغ الأهمية خاصة عند ممارسة الشعائر الدينية. وكما نـرى فإننا أمام فتيات متدينات يتسمن بسلوك تقي، وهناك اتساق واضح بين ما يرتدينه من ملابس وبين سلوكهن وتدينهن.

مثلما كان غطاء الرأس دليلاً على الطيبة والنقاء، فإن التخلـي عنه هو سقوط في الرذيلة في بعض الأفلام، وعلامة على إبعاد الهوية التي نزلت إليها أرملة في فيلم "شيء في صدري" عام **1972**، فالمرأة "تفيدة" التي تجسدها هدى سلطان تضع أحياناً الإيشارب فوق رأسـها وتبـدو معتدلة في سلوكها كأرملة تصون ذكرى زوجها. وعندما تغير من تسريحة شعرها، بعد أن نجح حسين باشا شاكر في إغوائها، فإن هذا يعني سقوطها

في المقام الأول. ويعني هنا أن غلالة الرأس كانت رمزاً على الطهارة والوفاء، فلما سقطت انتهى هذا الرمز، ونجح الباشا في مآربه، ليس أبداً في إغواء المرأة ولكن بدافع الانتقام من شخص زوجها الذي كان يدعي دوماً أنه رجل فاضل .

كما أنه يعد رمزاً شكلياً أمام المجتمع في أفلام أخرى، فالمرأة الشريرة في "جعلوني مجرماً" التي تقوم بتسريح الأطفال المتشردين في الشوارع من أجل السرقة والنصب ترتدي ملابس ذات سمة خاصة، تغطي شعرها. وهي أيضاً على الطراز التركي، وتذهب إلى المستشفى من أجل استعادة أحد الأطفال الذين كادت الشرطة أن تكشفهم وأن تضعهم في الإصلاحية. وقامت بتنغيم صوتها باللهجة التركية "أمان يا ربي آمان" وتصرفت على أساس أنها من النبيلات وأن الطفل أيضاً من سلالتها. وقد بدا غطاء الرأس هنا رمزاً لوقار المرأة بالإضافة إلى بقية ملابسها ولهجتها.

هناك نجمات سينما بأعينهن ارتدين هذه الملابس في أفلام عديدة ووضعن الطرحة، وكما أشرنا فإن أغلب أمهات السينما كن يضعن هذه الطرحة فوق الرأس في الأفلام التي تكشف طيبة المرأة وتدينها مثل الشخصية التي تجسدها عادة فردوس محمد وأمينة رزق، ثم عزيزة حلمي في السنوات الأخيرة من حياتها وكانت بالفعل قد ارتدت هذه الحجاب في الواقع.

ولكننا نعني هنا نجمات ارتدين هذه الملابس في سنوات شباهن في السينما، ولعل أبرز مثال على ذلك هو مريم فخر الدين، وقد رأيناها منذ بدايتها عام **1951** في دور الفتاة الطيبة المغلوبة على أمرها؛ فكانت إذا لم تضع الإيشارب فوق رأسها في "ليلة غرام" فإننا نكاد نحسه، ثم هي تضع هذا الإيشارب بالفعل فوق الرأس في فيلم "الأرض الطيبة". وجسدت دور المظلومة والمغلوبة على أمرها في "السماء لا تنام" و"الشك القاتل" في عام **1951**، كما وضعت غطاء الرأس في فيلم "شيطان الصحراء" عام **1954**. وجسدت دور الفتاة المريضة المتدينة في أسرة منكوبة بها في فيلم "رسالة إلى الله". وفي فيلم "خالد بن الوليد" جسدت دور زوجة سيف الله المسلول، وكانت مكشوفة الرأس أيام الجاهلية ولكن ليلى هذه لا تلبث أن ترتدي الملابس الإسلامية عقب دخولها في الدين الجديد، ولا تصبح تسمية الزي هنا فقط بغطاء الرأس، بل الخمار الذي يغطي بروز جسمها وتظل كاشفة الوجه واليدين. كما أننا نراها في بعض المشاهد حريصة على تغطية كل هذه البروز بشال أسود مرصع ببعض الخيوط البيضاء.

وإذا كان دورها التاريخي في "شيطان الصحراء" باعتبارها من سكان الصحراء، ثم في "خالد بن الوليد"، قد تناسب مع الملابس التاريخية التي لبستها، فإن نفس الملابس التي ارتدها ليلى في هذا الفيلم التاريخي قد ارتدته مريم فخر الدين قبل إنتاج فيلم "خالد بن الوليد" بعام في فيلم "طاهرة" عام **1957** وذلك في إطار عصري، أي أن طاهرة كانت ترتدي هذه الملابس منذ بداية أحدث الفيلم وحتى نهايته، وأحداث الفيلم

تدور في منتصف الخمسينات. وطاهرة فتاة بسيطة تعمل بائعة، عندما تعود ليلاً إلى حجرتها باعتبارها تعيش وحيدة، تجد هناك لصاً هارباً فتساعده في الهرب آملة أن يهديه الله بالتوبة. وعندما تأتي الشرطة التي تتعقب اللص فإنهم يعثرون على المسروقات في غرفتها فيتم القبض عليها. ويعرض اللص، في القسم، على طاهرة، إلا أنها تنكر معرفتها به وتبقى في السجن، وذلك عملاً بأنها يجب ألا تشي بشخص ترى من أعماقها أنه يمكن أن يتوب. وبالفعل فإن ما فعلته طاهرة به يجعله يفكر دوماً فيها، ويقرر الوقوف ضد زعيم العصابة التي تتولى عمليات السرقات، ويبلغ الشرطة عنهم، ثم يعترف بما اقترفته يداه يتم الإفراج عن طاهرة.

وفي هذا الفيلم ترتدي طاهرة الحجاب المعروف حالياً باسم الخمار، والذي يترل حتى وسطها، وتغطي ملابسها البيضاء كل جسدها عدا وجهها، وهي لا تغير هذه الملابس قط طوال الفيلم، كما أنها ظلت ترتدي ملابس مشابهة في فيلم "الأرض الطيبة" وتكاد الشخصيتان اللتان جسدتهما في الفيلمين متشابهتين، فهي تنجح بطيبتها وسلوكها أن تغير من سلوك شقيق زوجة أبيها الراحل (كمال الشناوي)، فيقتنع بها بعد أن كان عربيداً، ويمر بحالة من الصفاء والتوبة.

وهناك أفلام كثيرة وضعت فيها مريم فخر الدين غطاء الرأس مثلما حدث في "أقوى من الحياة" . حيث اتهمت بقتل ابنها وتم القبض عليها، فارتدت غطاء الرأس والملابس البيضاء الطويلة المحتشمة، وكادت أن تدفع رأسها مقابل جريمة لم ترتكبها. أما بقية أفلامها فقد بدت دوماً

البريئة الضحية، فامتزجت صورة طاهرة بصورة المرأة التي تجسـدها في أفلام من طراز "جريمة حب" لعاطف سالم، و"فضيحة في الزمالك" لنيازي مصطفى، و"قلب من دهب" لمحمد كريم، "نور الليل" لريمـون نصـور، و"المبروك" لحسن رضا، وكلها من إنتاج عـام **1958**، **1959** كمـا وضعت غطاء الرأس في لقطات عابرة من فيلم "أبو أحمد" عـام **1960**، وليس هناك ممثلة أخرى في السينما المصرية تفردت بمثـل هـذه الأدوار للفتيات البريئات لأكثر من عشر سنوات عملت فيها كثيراً مثلما حدث لمريم فخر الدين.

مثلما كانت مريم فخر الدين الممثلة الأكثر ارتداءً لغطاء الـرأس في مجموعة كبيرة من أفلامها، فإن عاطف الطيب هو المخـرج الأكثـر اهتماماً بهذا الموضوع في أعماله، بل أنه دخل في هذه الدائرة متعمـداً، حتى وإن تغير كاتب السيناريو الذي يتعامل معه. وفي أفلامـه يمكـن أن نرى نساء محجبات، أو منقبات، في خلفية المشاهد مثلما حدث في مشهد المحكمة في فيلم "الهروب" عام **1991**، وقد دخل عـاطف إلى الجامعـة المصرية في الجزء الأخير من أحداث فيلمه "أبناء وقتلـة" عـام **1987** وصور صعودا لتيار الديني من خلال شخصية المعيد الشاب زهير (أحمـد سلامة) فبعد مواجهة حادة بين زهير وأقرانه من اليسـاريين في الجامعـة ينضم لتوه إلى التيار الديني فيطلق لحيته ويتكلم على طريقة الإسـلاميين، وقد قدمه الفيلم كمتدين معتدل لا يميل إلى استخدام العنف، ولكنه يجد أن الجدل بالتي هي أحسن، ومن هذا الجدل يتولد حب بينه وبين إحدى تلميذاته (ناهد رشدي)، وهي فتاة محجبة تضع غطاء الـرأس وتـؤدي

شعائر دينها مثل الصلاة وتسعى إلى التعرف على المزيد مما يتعلق بالدين، وقد اختار عاطف الطيب لهذا الدور ممثلة ذات وجه بريء، وهي تختلف عن والديها وماضي أبيها كضابط شرطة عنيف يميل إلى استخدام السلاح والمكائد، وكذلك فإن زهير يختلف عن أبيه تاجر السلاح الـذي قتـل زوجته واستولى على أموالها، ولم تستطع الشرطة أن تثبت عليه جريمة.

وقد جعل فيلم عاطف الطيب هذين الشخصين البريئين يـدفعان ثمن أخطاء الأباء وماضي كل منهم المليء بالضغينة والكراهية. فـالأب شيخون في لحظة مواجهة مع خصمه القديم أحمد (مجدي وهبة) يـود أن يطلق عليه الرصاص في وجود ابنته المحجبة فتصيب الرصاصة عريسـها وترديه قتيلاً .

وفي فيلم "البدرون" عام 1987، رأينا كيف أطلق ابن البـواب لحيته دليل تدينه، مما يبين أن الطيب قد قرر دخول هـذه الـدائرة، وألا يتعامل بسلبية مع ظواهر اجتماعية موجودة في حياتنا بشـكل مكشـف، ولذا فإنه في فيلمه التالي "ضربة معلم" بدا ملفتاً للنظر وهو يصور أحداثه الأولى في شهر رمضان. فالفيلم تبدأ وقائعـه في شـهر رمضـان عـام 1399هـ ، أي عام 1980م ويصور مظاهر الشهر الكريم فقط مـن خلال مسلسلات التليفزيون التي عرضت في تلك السنة "صيام صـيام" ومن خلال حديث البعض عن الفطور والصيام. وفي ليلة هـذا الشـهر حدثت الجريمة التي تحدثنا عنها في فصل خاص برمضان في السينما (أنظر الفصل الثالث عشر). أما بالنسبة للحجاب فقد ارتدت خطيبة الضـابط

رفعت الذي يقوم بالتحقيق (ليلى علوي) الحجاب فجـأة دون تمهيـد. ونعرف أنها فعلت ذلك ليس عن اقتناع بأهميته ووجوبيته. وإنمـا عـن عرف اجتماعي تتقلد فيه بالأخريات، وهذه الفتاة تعمل معيدة في جامعة الأزهر وقد تأخر حصولها على الماجستير لأنها لا ترتدي الحجاب حسبما تتحدث إلى خطيبها رفعت (نور الشريف): "لقيت كل البنات بيتحجبوا فعملت زيهم".

كما تكرر ظهور فتيات محجبات ومنقبات في طـي الخلفيـات لمشاهد المحكمة في فيلم "ضد الحكومة"، لكن عاطف عاد لتقـديم هـذه النماذج في شخصية الشيخة وفاء المغربي "عايدة عبد العزيز" في فيلمـه "كشف المستور" فقد كان على سلوى شاهين التي عملت منذ سـنوات في جهاز أمني حساس كانت حصلت على المعلومات من رجـال لهـم وظائفهم السياسية، أن تقابل زميلات المهنة القدامى من أجل إرشادها إلى رئيسها القديم كي يساعدها في محنتها التي تواجهها، والتي يجبرهـا فيهـا الجهاز أن تعود إلى ممارسة المهنة الأزلية من جديد مع سياسي عربي، رغم أنها زوجة لشخصية لها مكانتها في المجتمع.

وجدت سلوى كيف أن زميلاتها السابقات قد استفدن كثيراً من التغيرات التي شهدها المجتمع، ومن هؤلاء وفاء التي أصبحت تحمل اسـم "الشيخة"، وفي بهو عمارة فخمة وقبل أن تركب المصعد تشاهد ثـلاث منقبات يدخلن العمارة، ثم يركبن معها المصعد بينمـا سـلوى ترتـدي ملابس قصيرة مكشوفة كثيراً. مما يوحي بالتناقض بين ما ستراه في داخل

شقة الشيخة التي ستدخلها هؤلاء المنقبات، وعند الباب تفتح المرأة المكشوفة الوجه، كما تظهر سيدة محجبة تقدم لكل امرأة تدخل بكتيب ديني فخم، ثم تدخل لتحضر درساً يلقيه الشيخ لا نراه قدر ما نسمع صوته يتحدث عن مآثر سيدنا أبي بكر ــ رضي الله عنه . وتبعاً لوجودها في هذا المكان، فإن سلوى تضع الإيشارب على ساقيها للتغطية وهي التي لم تفعل ذلك في المشهد السابق، حين التقت بزميلة أخرى.

وعندما يتم استدعاء سلوى (نبيلة عبيد) للقاء الشيخة وفاء نجد هذه الأخيرة تتحدث إلى أحد مشايخ كوبنهاجن هاتفياً تحدثه عن أموال سوف تصل ثم تبدأ المواجهة بين امرأة اختارت التوبة، وبين سلوى التي ترفض الوقوع في الرذيلة منذ اللحظة الأولى لأحداث الفيلم، ويتفق سلوكها مع رغبتها في نبذ الماضي المليء بالرذيلة. وقد كشف عاطف الطيب من خلال السيناريو الذي كتبه وحيد حامد عن وجهة نظر مختلفة لنساء يرتدين الحجاب، فرأينا المنقبات اللاتي جئن لسماع حديث ديني في شقة فخمة تملكها امرأة اشترتها، إما بأموال منحها لها الجهاز الأمني مقابل أعمالها غير الأخلاقية في ماضيها، أم من أموال جاءت لتمويل نشاطها الجديد من عواصم عالمية عديدة.

ظهرت نساء محجبات كثيرات في أفلام أخرى، مثل الموظفة في المجمع في "الإرهاب والكباب" لشريف عرفه عام **1993** وقد كشف الفيلم أن الزي هنا لا يغير سلوك الإنسان فهذه المرأة ثرثارة لا تمارس عملها على أكمل وجه، وهي تصرخ بلا داع، كما أنها سبب فقدان

أعصاب موظف جاء لطلب خدمة لابنه وتحول إلى حامل سلاح، وأصبح فجأة بمثابة إرهابي استطاع أن يستولي على المجمع لعدة ساعات.. كما وضعت توحة الطرحة على رأسها عقب عودها من الأراضي المقدسة في فيلم "توحة" لحسن الصيفي عام **1958**، وهو هنا رمز تحولها من امرأة صنعت دوماً إلى امتلاك الأشياء والأشخاص عن طريق التآمر والشر إلى إنسانة نورانية تقية اختارت أن تبدأ حياتها مع زوجها بالذهاب إلى الأراضي الحجازية.

مثلما كان غطاء الرأس علامة على الحشمة لدى المرأة المسلمة، وعلى تحولها إلى التدين الصادق في أفلام عديدة، حدث ذلك لفتيات مسيحيات، فزي الرهبنة التي ارتدته هدى في نهاية فيلم "الراهبة" أشبه بالزي الذي ارتدته إيفون في نهاية فيلم "لقاء هناك"، كما كان أشبه بما ارتدته طاهرة في الفيلم السابق الذكر، وأيضاً الكثير من التائبات. وقد تعادل ذلك مع كل النساء التائبات في قصص السينما مهما كانت الديانة، بل أننا رأينا غطاء الرأس في فيلم "الراهبة" تضعه الفتاة المسيحية هدى (هند رستم) قبل أن تترهبن تماماً. وقد بدأت علاقتها بغطاء الرأس بشكل تدريجي، فهي في البداية تقف أمام تمثال العذراء، وهي عارية الشعر، ثم راحت حين دخلت الكنيسة تضع الإيشارب الأزرق ذا الدوائر البيضاء فوق رأسها، وهي فيما بعد ترتدي زي الراهبات المتكامل الذي يخفي كامل جسدها إلا الوجه واليدين.

ورغم انتشار الحجاب في حياتنا في السنوات الأخيرة فإن السينما المصرية لا تكاد تعترف به بنفس الصورة التي يعرفها المجتمع، فإذا كان هناك فيلم في الجامعة، فإن هناك تعمداً أن يكون أغلب الطلاب من غير المحجبات مثلما رأينا في بعض أحداث "يا تحب يا تقب" لعبد اللطيف زكي على سبيل المثال، ولكن الأفلام الأكثر واقعية لا تتجاهل انتشار الحجاب في مجتمعاتنا، ولذا فهي موجودة في خلفية الأحداث في هذه الأفلام، كما أن الحجاب موجود فوق رؤوس البنات في الكثير من اللقطات والمشاهد الخارجة من الأفلام الحديثة.

الفصل التاسع
الدجالون.. والشعوذة

هناك خطوط رفيعة للغاية بين أشياء عديدة في حياتنا تجعلنا نرى الفروق بين المفاهيم لا تكاد تذكر لدرجة تجعل الناس يخلطون بين أمور متراصة إلى جوار بعضها، فيكاد يتصور الرائي لها أنها نفس الشيء، مثل العلاقة بين الدجل والحقيقة، وبين الدجل والبركات على سبيل المثال.

وفي حياتنا هناك أشخاص كثيرون ينتحلون وظائف الطبيب، أو المحامي، أو ما شابه، وقد يبرعون في تقديم خدمات للناس في المجالات التي دخلوها، وما يفعلونه ليس أبداً من الطب، أو المحاماة. وهناك في عالمنا، وفي التاريخ البشري كله أناس وهبهم الله عز وجل قدرات خاصة على استشراف الأشياء والواقع والمستقبل، ولا يمتلك آخرون مثل هذه القدرات، لذا فإما أنهم ينكرونها عليهم، أو يؤمنون بهم؛ فيلجئون إليهم للاستفادة من هذه القدرات.

وقد اعترفت كافة الأديان السماوية بما لدى هؤلاء الأشخاص من قدرات، وفي التوراة والعهد الجديد، والقرآن الكريم أذكار عديدة عن السحر والسحرة وأحاديث عن التنجيم وقراءة الغيب. ولأن الناس

يستهويها من يقرأ ذواتها من الداخل، فإنها قــد لجــأت إلى ذوي هــذه القدرات وهم قلة للغاية، فصدقوهم فيما قالوا.

ولأنه قد دخل دجالون في مختلف عصور البشرية على مهن عديدة لها علاقة بالناس صحياً وسلوكياً، فقد دخل أيضاً دجالون إلى عالم هــذه القدرات، وهو عالم واسع له خبراؤه، وأكفاؤه في كل الأديان، كما أنــه ليس قاصراً على دين دون آخر، وكذلك فإن الدجالين قــد كثــروا في كافة الأديان، ولأنه يمكن لهذا الدجل أن يكون وسيلة مضمونة للتــربح والكسب، باعتبار أن نتائجه معنوية، فإن الدخلاء عليه قد ازدادوا ربحــاً أكثر من كل المهن، وقد زاد من هذه الدخول أنه يتعلق بسلوك الإنسان، ومشاعره المعنوية، فبعض المرضى يمكنهم أن يشعروا بالتحسن لو أعطاهم الطبيب كوب ماء عادي، وأبلغهم في هدوء أن به الشفاء، مثل هــؤلاء المرضى يمكنهم عن طريق ما يسموهم بأصحاب القــدرات الخاصــة أن يحسوا بنفس المشاعر إذا أعطوهم وريقة صغيرة بهــا بعــض الوصــفات البلدية، سواء كان هذا المريض مصاباً في جسده أو نفسيته.

وليس هذا العالم قاصراً على الجهلاء من الناس أو الفقراء أو لدى شعب من الشعوب، أو حقبة من الزمن، بل هو موجود حولنا طالمــا أن هناك علاقة أزلية بين الإنسان والقدر والمستقبل، وطالما أن هنــاك غيبــاً قادماً لا يمكن التنبؤ به، لأن عالم الغيب لا يعرفــه ســوى الله ســبحانه وتعالى، وأيضاً طالما أن هناك حول الإنسان ماضي انصرم، من المستحيل استحضاره أو القبض عليه بالأيدي، مهماً كانت قــدرة الإنســان لأن

الإنسان محدود المعرفة والقدرات مهما امتلك منها، وعلى سبيل المثـــال فإن الحواس الخمس التي يمتلكها كل منا محدودة، ولكن هذا لا يمنـــع أي كائنات أخرى من حولنا لديها حدود أعلى بكثير من حواسنا، بالإضافة إلى قدرات الإنسان على حمل ثقل ما، قارن مثلاً بين ما يمكن لنملة صغيرة أن تحمله قياساً إلى حجمها، وبين ما يحمله أقوى رجل في العالم، حتى وإن كان صاحب قدرات خارقة

ولسنا هنا بصدد الحديث عن هذه الخوارق، ولكن بعـــض هـــذه الظواهر مرتبط بالدين في المقام الأول، ولأن علاقة الناس بالدين بالغـــة الحساسية، فإننا نناقش هنا علاقة الدجالين الذين يستخدمون الدين ستاراً لأعمالهم في الدجل بالسينما. ونقصد هنا الدجالين الذين يستترون وراء الدين، ولن نناقش بعض الظواهر الأخرى التي قد ترتبط بعلم التنجـــيم، مثل قراءة الكف، أو التخاطر، وهي ظاهرة اهتمـــت بهـــا الســـينما في منتصف الثمانينات، لكنها لم تدخل في مجال الدجل، كأن يأتي شخص إلى مستشار ويخبره أن سيرزق بثلاثة أبناء سيموتون جميعهم ليلة زفاف كـــل منهم، وذلك في فيلم "الكف" لمحمد حسيب عام **1985** فليس لموضوع الفيلم علاقة بالدجل الذي يستخدم فيه الدجالون الرموز الدينية لعـــلاج الناس والتكسب من ورائهم.

وقد تصدت السينما المصرية لهؤلاء الدجالين طوال تاريخهـــا، ولا تكاد تخلو حقبة من زمن هذه السينما دون أن نرى أفلاماً حـــول هـــذه الظاهرة، ومن ناحية أخرى فمع بدايات هذه السينما، وفي عـــام **1931**

قدم محمد خليل راشد فيلمه "الساحر الصغير" عن مقدرات عجوز هندي في السحر، فالدكتور راشد وابنه مصطفى يقومان برحلة إلى الهند، وهناك ينقذان ساحراً من محاولة قتل، فيرد العجوز الجميل، ويعلم الابن بعض فنون السحر. ومن الواضح أننا أمام تجربة شخصية، فالمخرج المؤلف يجعل من الشخصيات الرئيسية في الفيلم تحمل نفس اسمه واسم ابنه: الدكتور راشد (جسده المخرج)، وابنه مصطفى (تمثيل مصطفى راشد)، وهو فيلم لم يستخدم فيه أحد الدجل بستار الدين من أجل النصب على الناس. لكننا ذكرنا الفيلم هنا لتبيان أن السينما المصرية اهتمت بظاهرة الخوارق منذ بدايتها.

وقائمة الأفلام في تاريخ هذه السينما طويلة حول الدجالين، وقد حصرنا هنا مجموعة قليلة منها. للتركيز عليها دون غيرها، منها فيلم "المبروك" لحسن رضا عام **1959**، و"إسماعيل يس في مستشفى المجانين" لعيسى كرامة عام **1958**، و"ساحر النساء" لفطين عبد الوهاب عام **1958** وفي السنوات الأخيرة عادت هذه الظاهرة للانتشار مرة أخرى، حيث وجدت كاتب سيناريو استعذب تحويلها إلى أفلام هو محمود أبو زيد الذي كتب "البيضة والحجر" لعلي عبدالخالق، و"عتبة الستات" لنفس المخرج عام **1995**، كما ظهرت في فيلم "للحب قصة أخيرة" لرأفت الميهي، وأيضاً في فيلم "النوم في العسل" عام **1996** لشريف عرفه. وهناك أيضاً أفلام عن الزار والكودية مثل "دقة زار" لأحمد ياسين عام **1986**، و"نعيمة فاكهة محرمة" لأحمد السبعاوي. وهناك أفلام كثيرة تجاوزناها مثل قصة "هدى" من فيلم "**3** نساء" لصلاح أبو سيف وغيرها.

وبالنظر إلى مجموع هذه الأفلام سنجد أن الشخصيات الرئيسية بها مؤمنة بالدجل، سواء الدجالين أنفسهم، أو المرتادين عليهم. وسوف نلاحظ من تواريخ إنتاج هذه الأفلام أن هناك سنوات بعينها قد زاد فيها الإقبال على إنتاج هذه الأفلام، مثل العامين الأخيرين من الخمسينات، والنصف الأول من التسعينات، وليس هناك تفسير محدد لظهور هذه الأفلام في فترة دون أخرى بشكلها المكثف، خاصة في الخمسينات، فليس هناك توجه خاص لصناعتها، لكن كما أشرنا، فإن محمود أبو زيد ككاتب سيناريو كان وراء هذا النوع من الأفلام في التسعينات، والذي رأى أنه مؤمن بقدرات العلم على حساب الخرافات، لكن المؤلف نفسه وقف ضد العلم في فيلم "جري الوحوش" لنفس المخرج.

وبشكل عام، فإن صورة الدجال هنا ليست مرغوباً فيها لدى السينمائيين، ولم يتعاطف معها أحد في السينما، سواء من المخرجين أو الكتاب، وبالتالي الجمهور نفسه فقد صورت الأفلام هذه الشخصية باعتبارها استغلالية تستفيد من متاعب الناس النفسية والاجتماعية، فتتكسب منهم، وكثيراً ما كانت تضيرهم؛ فتسعى للاستيلاء على أموالهم وأجسادهم ومكانتهم الاجتماعية. وإذا كنا قد أشرنا أن فترة الخمسينات قد شهدت الدجالين الذين يستترون وراء الدين، فقد وقفت أيضاً لتكشف الدجالين الذين يستترون وراء العلم، خاصة التنويم المغناطيسي في أفلام مثل "المنزل رقم 13" لكمال الشيخ عام 1953، و"نصف عذراء" للسيد بدير عام 1961. وقد حاولت السينما أن تؤكد ما جاء في القرآن الكريم "كذب المنجمون ولو صدقوا"، فكشفت إلى أي حد

هم كذابون، ولم نر في السينما المصرية واحداً منهم يتعامل مع هذه الظواهر بجانب علمي. بل كان أغلبهم دخيلًا على المهنة، ولم يهبه الله أي قدرات، لا في التنجيم أو السحر أو قراءة الكف، وما إليه من الأمور التي لا يزال الناس في حالة لبس بين الدجل والشعوذة والحقيقة.

ولعل الشخصية التي جسدها إسماعيل يس قبل أن يدخل مستشفى المجاذيب هي النموذج الأمثل لما قدمته السينما في تلك الحقبة، فهناك دجال يجلس في قاعة مهيبة تمتليء بالبخور ويرتدي ملابس خاصة تكرر ظهورها في أغلب هذه الأفلام، يضع على رأسه طرطور، ويطلق لحيته البيضاء، ويتمتم بكلمات غير مفهومة كأنه يستحضر الجان الذين يعملون لخدمته، ونفهم منذ الوهلة الأولى قبل دخول طعمة (هند رستم) وأمها إلى هذه الحجرة أنه يدرس بين الزبائن وأغلبهم من النساء شخص يأتي له بالمعلومات، بمعنى أنه أثناء الانتظار تتحدث النسوة فيما بينهن عن متاعبهن، فيلتقط المساعد ذلك ويبلغ سيده، والذي ينجح في الاستفادة من ذلك تماماً.

ولعل الفطاطري المأزوم بسبب رغبة تومرجي في الزواج من طعمة يلجأ لحيلة كي يؤثر على أهل حبيبته، وهو يتقمص شخصية الدجال، يردد نفس عباراته، ويطلق نفس الأبخرة فيجد نفس الاستجابة، مما يعكس أن الناس تصدق من أمامها في مثل هذا المكان المحاط بالغموض، ويتناسب مع المتاعب التي يعانيها المرضى، فحسب أحداث الفيلم فإن أم طعمة تود أن تحنن قلب ابنتها على عريسها التومرجي، أما الفتاة فهي تأمل في أن

تكشف عن مصير علاقتـــها، أي تستكشـــف المســـتقبل مـــع حبيبـــها الفطاطري.

هذا الدجال هو في أغلب هذه الأفلام رجل، وخاصة في مجمــو ع الأفلام التي ظهرت في الخمسينات، مثل محمود المليجـــي في "المـــبروك" وفريد شوقي في "ساحر النساء" وعبد الغني قمر في "إسماعيـــل يـــس في مستشفى المجانين"، وأيضاً في بعض الأفلام التي ظهـــرت في الســـنوات الأخيرة مثل أحمد زكي في "البيضة والحجر"، شخصية الدجال في "للحب قصة أخيرة"، و"النوم في العسل"، لكن في هذه السنوات أيضـــاً بـــرزت شخصية الكودية، التي تقيم الزار، وهي أيضاً امرأة ذات شخصية قويـــة يمكنها أن تؤثر على النساء، مثل الشخصية التي جسدتها سهير البابلي في "دقة زار" وصفية العمري في "عتبة الستات"، كما أنها امـــرأة في فـــيلم "نعيمة فاكهة محرمة".

والفرق بين الرجل والمرأة هنا يتمثل في أن هذه الأخيرة تميـــل إلى إقامة الزار، الذي لا مانع للرجل أن يستخدمه مثلما حدث في "البيضـــة والحجر"، وهذا الزار لا يعدو كونه رقصات عنيفة، يخلص الجسد بطريقة التنفيس من التشنجات العصبية والتوتر، وهي نفسها الرقصـــات الـــتي استوردت إيقاعها من أفريقيا وأمريكا اللاتينية مثل الكونجـــا والســـامبا وغيرها من الرقصات.

وكنموذج للرجل الذي يقوم بهذه الأعمـــال، فهنـــاك مـــدرس الفلسفة الذي يعيش في بيئة شعبية، وهو يؤجر حجرة في أحد المنازل كان

يسكنها دجال مشعوذ تم القبض عليه. في البداية نعرف أن هذا المدرس صاحب مباديء يلقنها لتلاميذه طول الوقت، وهو ضد الدجل بكافة أشكاله، وقد دفعه الناس أنفسهم بعد أن سكن الغرفة إلى عالم الشعوذة، فوجدها لعبة مربحة حيث استغل خبرته في علم النفس والفلسفة فصار واحداً من أبرز الدجالين. حيث يصير صديقاً لرجال السياسة الذين يستعينون بقدراته. ورغم أنه يتم القبض عليه بتهمة الدجل، فإنه يطلق سراحه.

وفي رأيّ أنه إذا كان الدجال يضحك على الناس، فإن الطريقة التي تمت بها صناعة الفيلم هي نوع من الدجل لجذب أكثر عدد من المشاهدين الذين يميلون إلى سماع عبارات غريبة يمتليء بها الفيلم، لكننا لسنا بصدد تقديم نقد للفيلم قدر ما نحن نقدم هذه الظاهرة، فمما لا شك فيه أن كاتب السيناريو يعمد إلى تحويل أبطاله من النقيض إلى الطرف الآخر، فدارس الفلسفة الذي يؤمن بالتجربة والعقل يتحول إلى أكبر مصدر للخرافات، وسوف نرى أن طبيبة أمراض النساء في (عتبة الستات) التي تقوم بتوليد النساء وتساعدهن في إحداث الخصوبة هي التي تذهب بنفسها إلى الدجالة.

ولعل تسمية الشيخة توحيدة في فيلم "دقة زار" يوحي لنا ما تعكسه مكانتها الاجتماعية في المجتمع الذي تعيش فيه، فهي امرأة قوية المراس ترى أن فتح عيادة في الحي لخدمة الأهالي يتعارض مع مصالحها، لذا فإنها تقف ضد الطبيب بالمرصاد منذ اللحظة الأولى، ويصور الفيلم

أنه على دقات زار هذه المرأة تحدث جرائم اغتصاب، ودعارة مستورة. وهي تنجح في إغلاق المستشفى التي أسسها الدكتور أحمد بعد أن هددت والده بإظهار جرائمه التي كانت سبباً في تراكم ثروته.

وفي هذا الفيلم، مثلما في أفلام أخرى منها "نعيمة فاكهة محرمة" و"عتبة الستات" فإننا نرى تفصيلات دقيقة لما يتم في هذه الأمسيات الراقصة، لاشك أن شغف السينما المصرية بالرقص يعكس أيضاً الاهتمام بتصوير هذه العوالم، بالإضافة إلى الشبق الجنسي، وباعتبار أن المترددين على هذه العوالم من أصحاب العلل والأمراض النفسية، فإننا نرى نماذج إنسانية عديدة مثل المصابين بالهوس الجنسي والباحثين علن الثروات.

تبعاً لطبيعة هذه الشخصيات والمجتمعات التي تمثلها، فإن الدجالين رجالاً ونساءً يقيمون دائماً في الأحياء الشعبية، وغالبية زبائنهم أيضاً من هؤلاء البسطاء والفقراء، وفي الكثير من الأحيان يأتي أيضاً زبائنهم من طبقات اجتماعية راقية إلى هذه الأماكن الفقيرة، أو الشعبية التي يقيم فيها هؤلاء الدجالون مقارهم. يبدو ذلك في الغرفة المتواضعة التي كان يقيم فيها الدجال في "البيضة والحجر" والتي أقام فيها أستاذ الفلسفة، ولم يستطع أن يترع عن نفسه أنه سليل الشيخ السابق، باعتبار أن أحداً لا يمكنه أن يعيش في هذه الغرفة إلا من له قدرات مشابهة.

والشيخة هناجة في "عتبة الستات" تقيم في حي شعبي من الصعب الوصول إلى مكانها بالسيارة العادية، كما أن الدجال الذي يذهب إليه العميد مجدي في فيلم "النوم في العسل" يقطن أيضاً في المناطق الشعبية،

والتي أقامت فيها الشيخة توحيدة في "دقة زار"، ثم أيضاً "المبروك" وأيضاً الدجال في "ساحر النساء". وفي مجموع الأفلام التي فيها هؤلاء الدجالون يستترون وراء الدين. فإننا لم نر واحداً منهم يقيم في منطقة راقية، وعلى العكس فإن النصابين الذين يستخدمون العلم خاصة التنويم المغناطيسي يقيمون في أماكن راقية.

وإذا كان أغلب هؤلاء الدجالين من أبناء الطبقات الفقيرة والبسطاء من الناس، فإن بعض المترددين على هذه الأماكن أيضاً من الأغنياء، وذوي المكانة الاجتماعية العالية، وقد ساعد ذلك أستاذ الفلسفة على الارتقاء الاجتماعي، ورغم أنه تم القبض عليه، فإنه يتم إطلاق سراحه من تهمة الدجل، وذلك بأن تعترف السلطات الرسمية أنه رجل صاحب كرامات. ويقوم أحد ضباط الشرطة بتوديعه. وعند باب مديرية الأمن يقوم الدجال بقراءة كف ضابط الشرطة.

كما أن زبائن الشيخة "هناجة" من الفقراء وأيضاً من الميسورين، ليس فقط الدكتورة سهير في "عتبة الستات" التي اضطرتها ظروفها أن تذهب إلى هذه الدجالة، بل أيضاً أغلب النساء اللاتي أتين إلى هذا المكان قبلها وبعدها، خاصة الحسناء الميسورة الحال التي رأيناها في نهاية الفيلم حين تم القبض على هناجة.

وفي فيلم "المبروك" فإن الأرملة بهيجة هانم أيضاً امرأة ميسورة، وهي تعيش مع ابنها، وتسلم قيادها للدجالين. تعتقد أن ابنتها زينب مريضة، فهي تحب ابن عمها صابر المدرس، وهي تتعرف على المبروك

المحتال أثناء زيارتها لمقبرة زوجها، أي أنها لم تـــذهب إلى وكـــر المـــبروك لحمياتها.. هذا الرجل يصوره الفيلم دجالاً يسيطر على أفكارها، وكمـــا نرى فنحن أمام امرأة ميسورة تسوقها أقدارها إلى الدجالين الذين تـــؤمن بقدراتهم الخارقة.

إذا كان أغلب الدجالين من الرجال في أفلام الخمســـينات، فـــإن أكثر الزبائن من النساء في كل هذا النوع من الأفلام، وقليلاً مـــا نـــرى رجالاً يترددون على هذا العالم إلا لكشف أبعاد الدجل، ومحاولة القبض على ذلك الدجال باعتباره خارجاً على القانون، وقد ترددت النساء على هذه الأماكن سواء كان الدجال رجلاً أم امرأة. سواء كان الفقـــراء أم الأغنياء، من الجاهلات أو من اللاتي تلقين أبرز العلـــوم وأهمهـــا. وقـــد حاولت أفلام كثيرة صناعة متناقضات حادة بين عالمين لتكشـــف مـــدى التباين، ولإحداث أكبر أثر درامي . ففي فيلم "عتبة الستات" رأينا هـــذا التناقض في قمته؛ فالدكتورة سهير تعمل طبيبة أمراض نساء، ولكنها هي نفسها لا تجيد تشخيص حالتها، وعندما تلجأ إلى الطبيب يعطيها نتيجـــة مغلوطة بناء على أمر زوجها صديق الطبيب، وهذه الدكتورة ابنة لضابط شرطة متقاعد، وهو رجل متدين، وقد ربى ابنته أحسن تربية، أما زوجها فيهو ضابط شرطة أيضاً مهمته القبض على الدجالين.

وتجيء فانتازيا الفيلم حين يؤكد لنا أن امرأة بمثل هذه الصـــفات، سرعان ما تلجأ إلى الشيخة "هناجة" التي تقيم الزار مـــن أجـــل عـــلاج العقم. ولم يكشف الفيلم كثيراً عن وسائل عقائدية تستخدمها المرأة التي

تتمتع بمكانة اجتماعية في الوسط الذي تعيش فيه. ولكنه كشف لنـــا أن هناجة نفسها تلجأ إلى استخدام العلم، وذلك باســـتخدام قطعـــة مـــن الصوف مبللة بسائل منوي ووضعها بين ساقي المرأة التي تتصـــور أنهـــا عاقر، وهي طريقة معروفة تستخدم في الأوساط الشعبية .

وقد انتقل الفيلم بمهارة أن جعل الدكتورة سهير تنطق كلمـــات السحر التي ترددها الشيخة "هناجة" ولقنتها إياها وهي تمارس الشـــعائر التي أمرتها أن تفعلها. وكل هذه الأمور ضد تربية ومفاهيم المـــرأة، وإذا كان أستاذ الفلسفة قد استخدم هذه العبارات وهو يعرف تماماً أنها بـــلا معنى وليس لها أي تأثير بالمرة، فإن سهير تبدو بالغة الاقتناع بالتجربة. بل إنها تسير فيها حتى النهاية، فقد دبرت مبلغاً من المال (12 ألف جنيهـــا) من أجل إقامة زار، ويتم بالفعل حملها، وكان يمكن للأمر أن يستمر لولا أن الزوج الضابط يعلم تماماً أنه عقيم، وأن زوجته لا يمكن أن تحمل منه فيتهمها بالخيانة. وفي النهاية يتمكن من القبض على الشـــيخة أثنـــاء زار جديد، زبونته امرأة ثرية استطاعت أن تدبر لها مبلغاً كبيراً لإجراء نفس العملية عن طريق قطعة الصوف المبللة بسائل منوي من فتى خصيب.

غالباً ما يختار الفيلم حالة واحدة من مئات، بل آلاف الحـــالات التي تتردد على الدجال للوقوف عندها، وهناك نوعان من هذه الأفلام: الأول عن دجال تمر في حياته مجموعة من الحكايات والحالات، ويصـــبح هذا الدجال شخصية رئيسية أما الحالات فهي ثانوية، ونجد وقوفاً سريعاً

عن حالة خاصة مثلما في "دقة زار" و"البيضة والحجر"، أي أن الدجال هنا هو الشخصية الرئيسية.

وفي بعض الأفلام يتم التوقف أمام شخصية بعينها. أي أن الدجال يخصص وقته كله لحالة واحدة يستنفد أموالها، وذلك مثلما حدث في فيلمي "المبروك" و"ساحر النساء"؛ فحسب أحداث الفيلمين فإنه ليس للمبروك زبائن آخرون أثناء أحداث الفيلم، وهو يكرس كل ما لديه من مهارة من أجل استغلال زبونة واحدة هي الأرملة بهيجة هانم وابنتها، فيسافر إلى عزبتها بناء على طلب منها ويبتز منها الأموال. بل إنه يستدرج ابنتها زينب ويعتدي عليها جنسياً، ويوهمها أن الذي فعل ذلك هو ابن عمها صابر. ثم إذا بهذا الدجال يحاول سرقة مصاغ الأرملة حتى يتم كشفه.

ونحن في هذا الفيلم لم نر أي زبائن آخرين له، كما أننا لا نرى مقر المبروك كثيراً. وقد تكررت هذه القصة في فيلم "ساحر النساء" فمنذ البداية، ونحن أمام سجين يتم الإفراج عنه، يسعى إلى الكسب السهل. وبعد أن يقوم بسرقة مبلغ من المال، يفتتح مكتباً صغيراً للنصب على النساء، والاحتيال باسم القدرات الخارقة التي يمتلكها في تحضير الأرواح، ويخصص لغايته سيدة جاءت إليه ليطلب من الأرواح شفاء زوجها من الشلل، فيأخذ مالها ويسلبها شرفها. وقد جاء في مادة دعاية الفيلم أن فريد شوقي يؤدي دور دجال عريق في إجرامه اتخذ من سحره على

النساء تجارة كغيره من الدجالين الذين حملوا اللقـــب قبلـــه، ومارســـوا سحرهم القوي وتأثيرهم في النساء.

أما النوع الثاني من الأفلام فهو عن واحدة من تلـــك الحـــالات تضطرها ظروفها إلى الذهاب إلى الدجالين حتى وإن كانت ضد هـــؤلاء وأفكارهم، أو معهم. وقد ذهبت أم طعمة مع ابنتها إلى الدجال الـــذي تعرف منذ الوهلة الأولى أنه يمارس الدجل وأنه خارج على القانون. وفي فيلم "نعيمة فاكهة محرمة" ذهبت نعيمة إلى الكوديا أثناء أحداث الفـــيلم الذي لا يعتمد كله على تلك الظاهرة، فهذه المرأة تذهب لتسليم رضيع استلمته من أمه قبل وفاتها كـــي تســـلمه بـــدورها إلى أهـــل أبيـــه في الإسكندرية، وتتصورها الحماة أنها الأم، وبالتالي فإنها تعاملها على أساس أنها أرملة ابنها، وهي قصة مأخوذة من رواية إنجليزية معروفة تحت اســـم "تزوجت رجلاً ميتاً" لروبين إيريش.

ومن أحداث الفيلم نرى امرأة من طبقة شعبية، زوجة لمعلم كـــبير صاحب حمام شعبي تتخذ من الأسياد طريقة للضغط على رجلها. فكل ما تود الرجوع فيه إلى رغبة الأسياد. وتجد نعيمة نفسها ضـــمن أحـــداث الزار، فتقف لترقص إلى جوار زوجة المعلم. ونعيمة التي دخلت الزار عن غير رغبة هي امرأة مأزومة، تتوجه إلى بيت سيدتها لإحضار قميص نـــوم كي تلبسه سيدتها، العروس التي تزف إلى عـــريس مـــن تحـــت الأرض، ويسبقها إلى هناك الزوج، وأثناء اختيار الملابس تقع فريســـة للمعلـــم،

ويكون ذلك سبباً لهربها.. إذن فنحن أمام موضوع مقحم علـــى القصـــة الأصلية لا علاقة له بالمرة بأبعادها.

في الكثير من الأحيان، فإن هؤلاء الدجالين كـــانوا يســـتخدمون الدين كستار، لكنهم يختارون شققهم، أو أماكنهم الخاصة البعيدة عـــن المساجد أو بيوت العبادة لممارسة ذلك، وفي بعض الأفلام رأينا هـــؤلاء الدجالين قريبين من أماكن العبادة مثلما حدث في "للحب قصة أخـــيرة" حيث نرى شخصية الشيخ التلاوي الذي يتبرك به الناس. وكما تـــردد الزوجة قائلة:"مش ممكن ربنا يحكم على حبنـــا بالبســـاطة دي، جـــايز التلاوي ده دجال ونصاب، لكن ربنا أكيد حاجة تانيـــة"، أي حســـب حوار الفيلم فإن هؤلاء الدجالين الذين يخيبون آمال الناس شيء مختلـــف عن الله سبحانه وتعالى الذي قد يستخدمون آياته الكريمة للتـــأثير علـــى الناس.

ويصور الفيلم نهاية التلاوي حيث تداهم قوة من الشرطة المقـــام الذي تحطمت أركانه، ومع ذلك لا يصدق الأهالي البســـطاء الحقيقـــة المجردة أمام عيونهم ويظن البعض أن التلاوي هرب قبـــل أن تمســـه يـــد الأذى، فالزوجة قد صدقت في البداية أن التلاوي قد عمل على شـــفاء زوجها رغم وجود طبيب في تلك المنطقة الشعبية (الوراق)، ممـــا جعـــل الزوجة تعيش أيامها كحلم جميل، وتنتشر في الوراق إشاعة أن الـــتلاوي قد نجح في شفاء الزوج من علته.

ليس هناك فيلم بعينه من مجموع هذه الأفلام مأخوذ عـن روايـة أدبية سوى ثلث فيلم مأخوذ عن قصة لإحسان عبـد القـدوس باسـم "توحيدة" من إخراج صلاح أبو سيف في فيلم "3 نساء" عـام 1969 أما الأفلام التي قدمناها على هذه الصـفحات فأغلبـها مـأخوذ عـن سيناريوهات مكتوبة للشاشة، وإن كان هناك أدبـاء قـد شـاركوا في كتابتها، فنجيب محفوظ هو مؤلف قصة فيلم "ساحر النساء"، وهي قصة سينمائية من القصص العديدة التي كان يكتبها للسينما دون أن يقتبسها من أعماله الأدبية، مثلما حدث في "النمرود" و"فتوات الحسينية". وقـد شارك عباس كامل في كتابة سيناريو هذا الفيلم، كما شـارك أيضـاً في كتابة سيناريو فيلم "ساحر النساء"، أما الممثل محمود المليجي فهو مؤلف قصة "المبروك"، ومن الواضح أنه ألفها كي يقوم ببطولتها. وألف محمـد الفيل قصة فيلم "دقة زار"، ونسب رؤوف حلمي إلى نفسه تأليف قصـة "نعيمة فاكهة محرمة". ومن الملاحظ هنا أن كاتب القصـة لم يشـترك في صياغة السيناريو في أغلب هذه الأفلام، فمصطفى محرم كاتب سـيناريو وحوار "دقة زار" كما أن المليجي ومحفوظ لم يكتبا سيناريو الأفلام المشار إليها. إلا أن محمود أبو زيد هو الذي كتب كل من القصة والسـيناريو والحوار لأفلام "البيضة والحجر"، و"عتبة السـتات"، وقـام بـإخراج الفيلمين علي عبد الخالق الذي تعاون كثيراً مع أبوزيد في إخراج نصوص أفلامه.

الفصل العاشر
متطرفــون.. ومؤمنــون

"القابض على دينه كالقابض على الجمر رغم أن الدين يسر وليس عسرًا"، ورغم نبل الدين، وسمو مبادئه، فإن البعض قد يقف عاجزاً أمام فهم كافة تعاليمه، أو لا يمكنه أن يتعامل معه بشموليته، فالإنسان مخلوق نسبي، أما الدين فلأنه من المطلق – من الله سبحانه وتعالى – فإنه شامل فيما يتعلق بسلوك البشر والعبادات، ولذا فإن الكتب السماوية خاصة القرآن الكريم، تتحدث تماماً عن جوهر الإنسان وما يبطنه من نوايا.

"ولا تقربوا الفواحش ما ظهر منها وما بطن" (الأنعام 6).

"قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن" (الأعراف 7) .

"وأسبغ عليكم نعمة ظاهرةً وباطنة" (لقمان 31) .

ثم الحديث الشريف: "إن الله لا ينظر إلى صوركم، ولكن ينظر إلى قلوبكم".

وعليه، فإن لم يتمكن إنسان من التعامل بشكل شمولي مع الـــدين وتعاليمه، فليس ذلك قصور في الدين، ولكنه بلا شك عيـــب في هـــذا الإنسان، ولذا فكثيراً ما نتقابل مع شخص لا يمكنه أ ن يقبض على الدين

بالشكل الأمثل، وغالباً ما يكون محط أنظار الناس الذين يحكمون على سلوكه من أشياء يفعلها ويتساءلون: كيف له أن يفعل وهو المصلي المتدين الذي يعرف ربه حق معرفته، فيبدو البعض وكأنه مصاب بفصام بين تدينه وبين سلوكه، ويتستر آخرون لهم أغراض خاصة وراء الدين فلا يمثلونه بالشكل الأمثل.

وقد حاولت السينما المصرية أن تتعامل مع هؤلاء الذين يسيئون استخدام تعاليم الدين بكافة الأشكال، وكشفت دائماً أن هذا ليس عيباً في الدين ولكنه قصور في الناس، فالإنسان، كما أشرنا، نسبي. وفيما بين البشر أنفسهم فإن هذه النسبة تتباين.

وسوف نحاول في هذا الفصل أن نستعرض بعض النماذج السينمائية التي لم تجعلها سماتها ومصالحها الخاصة ونواياها أن تتعامل مع الدين بما يليق بقدسية العقيدة، وهذه النماذج تتعدد وتتغير أشكالها، ويمكن أن نوجزها في أشكال محددة منها:

* نموذج الرجل الذي يبدو أمام الناس عبداً مصلياً يمسك بالمسبحة في يده ويتردد على المساجد، وتجده يؤدي الشعائر الدينية الظاهرة أمام الناس بكافة حذافيرها، فلا يكاد الشك يلمس قلوب أي ممن يحيطونه، إنه في سلوكه الخلفي يتصرف عكس ما يبدو عليه تماماً.

وهناك نماذج محددة ومشهورة في السينما المصرية، منها نموذج "حميدو" في الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى عام **1953** هذا الشاب

نراه على الشاشة بوجهي العملة اللذين يتسم بهما. الوجه المتدين ظاهرياً يؤدي الصلوات ويمسك بالمسبحة، ثم بوجهه الآخر فضلاً عـــن قيامـــه بتهريب المخدرات. وعلى سبيل المثال فإن حميدو بعد أن يقـــوم بعمليـــة تهريب المخدرات فإنه يذهب إلى الصلاة، وهو لا يفعل ذلك مـــن أجـــل خديعة الناس بقدر ما هي عادة يمارسها، ولذا فإن "حميدو" الـــذي نـــراه طاهراً مصلياً أمام الأم، تختلف صورته تماماً أمام زملائه المهربين وأيضـــاً أمام رجال الشرطة، ثم أمام ناظر محطة المكس، كما تختلف الصورة أمـــام الغازية التي يمارس معها الحب في القارب ويعدها بـــالزواج، ثم يتركهـــا تغرق في البحر، وبالطبع أمام مجموعة المهربين المنافسين الـــذين يتـــردد عليهم.

ويهمنا هنا أن نتوقف عند العبارات التي ترددهـــا الأم موجهـــة كلامها إلى الغازية التي غرر بها لنعرف كيف تراه أمه (فردوس محمـــد): "ابني الطاهر المصلي يدخل بيته واحدة رقاصة"، ثم "ابـــني أنـــا الطـــاهر الشريف المصلي يعلم العملة دي". وهذه الأم التي تصدم في ابنها لا تتردد لحظة في أن تلف "بؤجتها" كي تغادر المترل بلا رجعة، وتقرر عدم العيش معه بعد أن عرفت بما فعله مع الغازية.

وفي المشهد الختامي فإن الشرطة تداهم المترل الذي ســـيقام بـــه عرسه، وسرعان ما يهرب إلى غرفة جانبية، وعندما تلحق بـــه الشـــرطة تجده قد انتصب واستغرق في الصلاة، فينتظرونه، ولكنه مـــا أن يهـــب ليصلي الركعة الثانية حتى يولي الأدبار.

وفي فيلم "رصيف نمرة خمسة" ومع نفس الأبطال تقريباً، رأينا مهرب مخدرات أيضاً يبدو أمام الناس ورعاً يمسك بيده المسبحة ويحضر المآتم، ولكنه يدير عصابة تهريب في الميناء ولا يتورع أن يقتل امرأة كشفته، وهو يتردد على المسجد (لم نر حميدو يفعل ذلك) ولذلك فإن أحداً ممن يحوطونه لا يصدق أنه هو القاتل، وعندما تقوم الخرساء بالتعرف عليه أثناء الجنازة فإن الصول خميس لا يصدق، وينهر المرأة التي تدفع حياتها بعد ذلك ثمناً لتعرفها على القاتل، وتكون المسبحة التي يعثر خميس على بقاياها بين أصابع القتيلة برهاناً أكيداً على أنه القاتل فيقرر مطاردته ويذهب إليه في المسجد يجده يؤدي صلاته، حيث يصلي ركعات السنة، أي أن الرجل هنا يقوم بأداء الصلاة بشكل منتظم، وبعد أن يسلم من صلاته يسأله خميس عن المسبحة، ثم يخبره أنه جمعها له، وهنا ينتصب الرجل ويقرر استكمال الصلاة، يقول الصول خميس: "لا.. أنا عملتها قبل منك". وكأنه هنا ينسلخ من شخصية الصول ليؤكد أنه الممثل فريد شوقي الذي سبق أن فعل مثل هذا الأمر كممثل في فيلم حميدو. ولعلنا جميعاً نعرف بقية الأحداث، حيث تتم مطاردة مثيرة بين الرجلين في أنحاء الميناء.

وتتكرر مأساة المسبحة أيضا في فيلم "العار" لعلي عبد الخالق عام **1982** فالحاج عبد التواب، رجل ورع يؤدي فرائضه الدينية ويمتلك حانوتاً للعطارة، وهو معروف بين الناس بالتقوى والإيمان الشديد، كما أنه ميسور الحال من تجارة رائجة. ولا يمكن لأحد أن يصدق أن هذا الرجل يتاجر في المخدرات. وقد صور الفيلم الحاج جالساً إلى مكتبه

يوزع الصدقات على المحتاجين، ويأتي طالبو الحسنات إليه لأنهم يعرفونـه لا يرد لهم طلباً، ولهذا الحاج أيضاً عدة وجوه، فأبنـاؤه منـهم طبيـب الأمراض النفسية ورئيس النيابة، يعرفونه بجانب الورع، أما ابنه كمـال (نور الشريف) فهو الذي يعمل معه في تجارة المخدرات ويفهم حيثيـات المهنة، كما أن له وجهاً آخر يتمثل في علاقته بتاجر المخدرات الذي دبر له العملية الأخيرة.

ومثلما صدمت أم حميدو في ابنها، فإن زوجة عبد التواب تصـدم أيضاً في زوجها عندما تعرف بالحقيقة. في البداية لا تصدق، وتصفع ابنها كمال وسط هياج أفراد الأسرة، ثم بعد ذلك تمتثل للأمر الواقع، وتكاد توافق أن يستكمل الأبناء العملية الأخيرة من أجل إنقاذ سمعة الأسرة من الفضيحة المالية التي تهدد الأسرة، وهنا اختلاف جذري في الموقف بـين الأم (أمينة رزق) وأم حميدو والتي خرجت من المترل بلا عودة.

وأغلب الشخصيات التي رأيناها مزدوجة السـلوك في السـينما معروفة لدى الناس، فالأب أحمد عبد الجواد رجل متشـدد في سـلوكه الاجتماعي في البيت فيبدو صارماً مع أفراد أسرته، حتى إذا ذهـب إلى رفاقه في المساء بدا شخصاً مغايراً يجالس النساء ويعاشرهن. ولكن هـذا الرجل في ثلاثية نجيب محفوظ السينمائية رجل ملتزم في جانبه الذي يعرفه العامة، يؤدي الشعائر الدينية، يصلي في المسـاجد، ويأتيـه الـدراويش والمحتاجون فيدع لهم الصدقات. وهو يذهب للصلاة في المسجد الحسيني ويحدث أن يلتقي بعد أن أدى فريضة العشاء بالمسجد، بابنه كمال الذي

ذهب إلى نفس المكان من أجل أن يدعو الله كي يعيد أبوه أمــه بعــد أن طردها من المترل.

وفي فيلم "بهية" لرمسيس نجيب، فإن هناك شخصية الشيخ (حسين رياض) الذي يبدو أيضاً أمام الناس تقياً ورعاً، ونحن نــراه في الفــيلم في كلتا حالتيه، أيضاً فهو يعمل لمصلحة الإقطاعي الكبير يمكنه أن يعمل على حرق مزروعات من يقفون في مواجهته، كما أنه يشتهي بهيــة ويحــاول استمالتها ويدبر خططاً للقتل ويقوم بقطع لسان أحد ضحاياه.

وفي هذه النماذج من الأفلام رأينا أننا أمــام شــخص مــزدوج السلوك. وقد عنت السينما المصرية دوماً بهذا الشخص المزدوج الــذي يتستر وراء تدينه أو منصبه أو مكانته الاجتماعية كي يقوم بأعمال غــير مشروعة، أغلبها تهريب مخدرات، ولذا فإن التستر بالدين لــيس ســوى شكل من أشكال التخفي لممارسة أمور خارجة على القانون. وقد رأينــا آخرين يتسترون وراء مكانتهم الاجتماعية مثلما حدث في أفلام "سمارة" و"الفرقة 13" و"النمر والأنثى". هي إذن وسيلة للتخفي، وليس الأمــر خاص بالدين، بل هو مجرد شكل اجتماعي يبدو أمام الناس كأنه حصانة خاصة أشبه بحصانة المركز أو الوظيفة أو عضوية البرلمان.

وإذا كانت الشخصيات التي ذكرناها تتستر مــن أجــل هويــة اجتماعية عامة، أي أمام الناس فإن ســلامة وزوجتــه سمــيرة في فــيلم "الدكتورة منال ترقص" لسعيد مرزوق عام 1992 قد قرر أن يتظــاهر

أمام منال ابنة سلامة باعتبارها ذات منصب مرموق، تعيش بعيداً عن أبيها ولا تعرف من يكون بالضبط.

والأب، كما يصوره الفيلم، يملك ملهى ليلياً، وسميرة زوجته راقصة في نفس الكباريه الذي يقدم النمر الخليعة وهو لا يود لابنته التي تعيش بعيداً عنه أن تعرف الجانب السيئ لأبيها، فيختار أن يظهر أمامها مع زوجته الراقصة باعتبارهما من أهل الورع والتقوى. أي أن الرجل لا يهمه من المجتمع سوى ابنته التي تخبره أنها تود أن تأتي للإقامة معه في منزله بالقاهرة لعدة أيام. وأمام هذا التناقض يجد الأب عليه أن يحول منزله الأشبه بقصر للدعارة يقيم فيه مع نسائه إلى بيت طهارة تنطلق فيه أدخنة البخور ونسمع الترانيم الدينية.

وكما كتب أحمد يوسف في مجلة "الموقف العربي 20 إبريل عام 1992"، عن هذا الفيلم: "وبين غمضة عين وانتباهها ترتدي الراقصات الملابس البيضاء ليصبحن أمام الفتاة شريفات طاهرات، لكن ذلك لم يمنع سميرة في غلطة الحوار الذي يتصور شريف المنباوي أنه يبعث على الضحك أن يتزلق لسانها المرة بعد المرة وسط فزع زوجها حين تبدي إعجابها بجسد نوال التي يمكن أن ينتظرها مستقبل باهر في عالم الرقص".

ويصور الفيلم الزوجين وقد تغيرت ملابسهما تماماً، فالمرأة ترتدي الطرحة وتغطي جسدها كله بالملابس، وإن كان المكياج لم يمنع عنها طلاء الأظافر، أما الأب فهو يرتدي الجلباب الأبيض ويمسك المسبحة دوماً. والازدواجية هنا مفتعلة، فالرجل في الأصل ماجن لم يعرف لغة التحول،

وليس ذلك في نيته، بل هو يمثل ويجبر زوجته أن تفعل ذلك أمام منـــال فقط، فبينما يظهران أمام منال بملابس التقوى شكلياً فإنهما يذهبان كـــل مساء إلى الكباريه، ويقوم بنفسه بتأدية النمر الخليعة ولا تتوقف الزوجـــة عن الرقص. فعندما يذهب علاء عوني الدبلوماسي الذي سوف يتقـــدم لخطبتها مع أبيه إلى الملهى تصحبهما الفتاة. يفاجـــأ الثلاثـــة بـــأن الأب وزوجته يؤديان فقرة خليعة وأنهما ليسا الشخصـــين الـــورعين اللـــذين عرفاهما.

وكما نلاحظ فإننا كمتفرجين نعرف الحقيقة التي لا تعرفها منال، ولم نر أي استثناء لهذه الظاهرة في كافة الأعمال التي نحن بصددها، بل أن هذه الشخصيات المزدوجة السلوك لم تعرف التوبة باعتبارهـــا عاشـــت طويلاً في هذه الازدواجية، وقد استعذبت طعم الأشياء. وكما نعرف فإنها في المقام الأول شخصيات مجرمة عليها أن تلقى جزاءها لما اقترفت أيديها. فكان جزاء حميدو ومهرب "رصيف نمرة خمسة" وشيخ البلـــد في "بهيـــة" وعبد التواب، هو مصير أي مجرم، ورغم أن باب التوبة مفتـــوح، لكـــن هؤلاء الأشخاص قد قتلوا ومارسوا أعمالاً يعاقب عليها القـــانون أشـــد العقاب، لذا فإن السينما تأخذ بمبادرة الحساب الأولى في الدنيا، فيموت "حميدو" صريعاً برصاص البوليس، ويموت عبد التواب في حاث ســـيارة، ويتم القبض على المهرب القاتل في رصيف نمرة خمسة، ويتم قطع لســـان شيخ البلد على يد أحد ضحاياه.

أما شخصية السيد أحمد عبد الجواد فهي لم تكف عن سلوكها قط طوال أحداث الثلاثية إلا بعد أن تقدمت به السن وأصابه المــرض. أي باعتباره قد فقد أهلية الاتصال بالحسان، والسهر لديهن في بيوت الهوى.

أما النموذج الآخر الذي وقفت السينما ضد سلوكه، فهو بعــض الذين تعاملوا بتشدد واضح مع الآخرين من خلال تعاليم الدين. وقــد تعددت التسميات هنا حتى كدنا لا نعرف حدودها، فمن متطــرف إلى متشدد إلى إرهابي، ولكننا لا نقصد أي من الثلاثة باعتبار أن هناك فصولاً أخرى في هذا الكتاب عن الإرهابيين وعن التنظيمات الدينية.

ولعل أبرز النماذج لهؤلاء المتشددين، أو الذين يقفون عند حدود معينة من الدنيا مما يمنعهم من التعامل السوي مع المجتمع، ما قدمه ســعد عرفه في فيلميه "غرباء" **1973**، و"الملائكــة لا تســكن الأرض" عــام **1988**. وقد تناولنا هذا الفيلم في أكثر من موقع من دراســتنا، ولــذا سنقف عند فيلم "غرباء" باعتباره من أول الأفلام التي كشفت ظــاهرة التشدد، ونموذج أحمد يوسف (شكري سرحان) في هذا الفيلم تكمن في أنه حين كان طالباً لم يفلح في دراسته، فعاش متعطلاً عن العمل يحتمي من الموبقات التي حوله بتقوى مبالغ فيها، يغطي بها ما وصل إليه من إخفــاق ذاتي ومهني، وهو يعيش في أسرة صغيرة تتكون من أبيه الموظف الصــغير الذي أمضى في خدمة الحكومة سنوات طويلة، ولم يحقق أي حلــم مــن أحلامه سوى في وجود أسرة صغيرة تتمثل في ابنه وابنته ناديــة (ســعاد حسني).

وهناك محاولة من أحمد يوسف للوقوف في وجه انطـلاق أختـه، حيث يعارض خروجها إلى العمل كمضيفة في كافيتريا بفنـدق شـهير، ويحاول الفيلم أن يصور أن الموقف ليس سببه تدينه، بل لأن الأخت قـد حصلت على وظيفة بينما هو عاطل، وأنها يمكن أن تكسب مالاً لا يمكنه هو تدبيره. وعندما يصطدم بأخته فإن الأب ينحاز للفتاة، فتزداد مشاعره بالإحباط ويؤثر العزلة، ويترك شقة الأسرة ويعيش منعزلاً في غرفة صغيرة بأعلى السطح، بدت له هذه الغرفة أشبه بسجن منها إلى مكان يناسـب العبد الناسك.

وعن هذه الشخصية كتب الناقد مجدي فهمي في مجلـة الشـبكة اللبنانية عام 1973: "أحمد الأخ المعقد الذي يحب الناس بنصف قلـب، والذي يقيم من الخرافات سياجاً حول حياته، ويحاول أن يحتمي بالـدين ليخفي عقده وحرمانه، أحمد هو في نظري أصدق النمـاذج وأقربهـا إلى الواقع، وشكري سرحان أدى هذا الدور بإبداع أعاد إلى ذاكرتي الكثير من صور ماضيه الزاهي، وأعاد أيضاً صورة مشابهة لهذا النموذج، هـي صورته في رائعة صلاح أبو سيف "شباب امرأة"، فشـكري في "شـباب امرأة" كان شاباً يخاف الله انزلق في هاوية الرذيلة ومصـيره مـع تحيـة كاريوكا في "شباب امرأة" يشبه ضعفه أمام إغراء عزيزة راشد في فيلمـه الجديد".

وهناك اختلاف واضح بين شخصية أحمد هنا وبين الكـثير مـن النماذج المماثلة، فهو دائماً في حالة استسلام وهزيمة وإغراء وإذا كـان

الأب قد ناصر ابنته ضد ابنه، ووقف ضده فاستسلم للأمر الواقع واختار أن يبقى في غرفة فوق السطح، فإنه في هذه الغرفة يقــع تحــت ســطوة وإغراء جارة محرومة مثله، ويستسلم لها دون مقاومة تــذكر، ويقــع في الخطيئة مما يزيد من إحساسه بالذنب، ويلجأ إلى أحد الشــيوخ الــذين يتردد عليهم كلما ضاقت به السبل ويعترف له بما حدث ويتلمس لديــه منقذاً للخلاص كعادته، فيطلب منه الشيخ أن يتعمق في حب الله، ويبني تصرفاته من خلال هذا الحب، فهذه الجارة التي أخطأ معهــا في منظــور الشيخ لا تصلح له. وكما نرى، فإن الشيخ قد حل مشــكلة الشــاب المتدين بشكل سلبي ولم يسع أن يدخله في المجتمع وأن يجد له عملاً بــل ساعده في ذلك على الانعزال أكثر.

وغالباً ما تقدم السينما مثل هذه الشخصيات باعتبارها ثانويــة في الأحداث، وذلك أن قصص هذه الأفلام تتعاطف في المقــام الأول مــع الشخصيات الرئيسية، وهي في فيلم "غرباء" تتمثل في نادية، ثم الــرجلين اللذين كان عليها أن تختار فيما بينهما. أما شخصية أحمد يوسف، فقــد بدت كأنها موازية للأحداث، وبعد انفصاله عن أسرته خرج تمامــاً مــن إيقاع تلك الأحداث، إلا من خلال علاقته بجارته ثم اتصاله بالشيخ.

كما أن شخصية رشاد في فيلم "الإرهاب والكباب" هــي أيضــاً ثانوية قياساً إلى شخصية المهندس أحمد الذي جــاء إلى مجمــع التحريــر للحصول على خطاب لنقل ابنه من مدرسة بعيدة عن المترل إلى مدرســة أخرى قريبة. هذا الموظف رشاد هو واحد مــن عشــرات المــوظفين في

المجمع، وهو هنا في صلاة شبه دائمة إلى جوار مكتبه، وعندما يدخل أحمد إلى غرفة من مئات الغرف يفاجأ أن موظفة ترتدي غطاء الرأس تستهلك هاتف العمل للحديث المتواصل في أمور خاصة، ولا تمارس عملها، كما أنها تقيم مؤسسة نميمة عائلية أثناء تأدية عملها. وتتحول الأحداث إلى رشاد رغم أنه ليس الموظف المنوط بالعمل، فحسب الأحداث فإن مدحت الذي سينهي إجراءات النقل غير موجود، لعله في دورة المياه في مبنى جامعة الدول العربية المجاور.. ويلف أحمد وراءه بشكل فانتازي في كل الأماكن التي يحتمل أن يوجد بها. ولعل السيناريو قد تعمد ذلك تمهيداً لحدوث الانفجار الذي حدث منه تجاه رشاد.

وحسب الفيلم، فإن رشاد الذي يصلي إلى جوار مكتبه يثير دهشة المهندس القادم لإنهاء إجراءات طلب نقل فينظر على الساعة، فإذا بها الحادية عشر ويتساءل: الساعة حداشر، هو بيصلي إيه؟" وعندما يتواجه الاثنان، نجد رشاد، وهو الذي يطلق لحيته الكثة ويضع على رأسه طاقية بيضاء، قد صار شخصاً مختلفاً، فهو سريع الاحتداد، وهو يثور إذا غضب، وغير حليم، وكأن الصلاة التي أداها رغم كثرة ركعاته فيها لم تمنعه من الغضب، ولم تجعله حليماً، ويرجع ذلك بالطبع إلى انفصام بين البعض وبين تدينهم الشديد، ولكنهم في المواقف الحساسة يتصرفون كأنهم لم يركعوا ركعة واحدة طوال حياتهم.

وينهر رشاد المهندس القادم، وسرعان ما يتهمه بأنه قد اعتدى على موظف أثناء تأدية عمله، ويكون سبباً في التهاب الموقف إلى ما رأينا

عليه أحداث الفيلم بعد ذلك، فتبعاً لموقفه ولصراخه، فإن ثلاثة من جنود الشرطة يهرعون إلى المكان ببنادقهم الآلية، وأثناء مقاومة أحمد لمنعهم من إطلاق الرصاص عليه يفاجأ أنه قد تمكن من الحصول على بندقية من أحد الجنود، وتعلو صيحة من البعض: "الإرهابيون استولوا علـــى المجمـــع"، وتتحرك الأحداث بسرعة، فهناك من يستغل الموقف لصالحه، وبعد دقائق قليلة نجد أنفسنا أمام رهائن وأشخاص يحملون السلاح، يتصـــور مـــن بخارج المبنى أنهم إرهابيون بالفعل، ثم تتعقد الأحداث التي ليس مجالنا هنا تفصيلها ولا تقويمها نقدياً حسب مدة إمكانية حدوثها أم لا.

وإذا كان الفيلم قد جعلنا نعيش لبعض الوقت مع شخصية أحمـــد وظروفه الاجتماعية والوظيفة، فإن هذا لم يحدث بالطبع بالنسبة لرشـــاد؛ فهو مجرد موظف متدين، ويصلي طويلاً أثناء وظيفته، وهو رجل ملـــتح، ليست هناك إشارة قط إلى تشدده فنحن لم نسمعه يردد أفكاراً سياسية، وهو يعمل في مركز الجهاز الإداري للدولة. أي أنه ليس من التنظيمـــات الدينية التي تحرم العمل في أجهزة الدولة وترى أن الحكومة كافرة كما أنه من الواضح أنه لا يحمل رؤية سياسية، وهو مؤمن متدين وليس هناك أي دليل أن أي مواطن ملتحي مثله متشدد أو متطرف.

ونحن هنا لسنا أمام فيلم عن شخصين يمثلان اتجاهين أو رؤيـــتين، وإلا لكان الفيلم قد قدم لنا حياة هذا أو ذاك، فرشاد مجـــرد شخصـــية ثانوية سرعان ما يتراجع دورها بشكل واضح عقب الاســـتيلاء علـــى المجمع، وتصعد إلى الأحداث شخصيات أخرى منـــها وزيـــر الداخليـــة

والعاهرة هناء، وماسح الأحذية الهارب من حكم بالإعدام وشـــرطي في الأمن المركزي.

لكنه لا يتم إلغاء شخصية رشاد، بل تظـــل في الأحـــداث تبقـــى شاهدة على ما يحدث من حولها، صحيح أنه يتأذى من وجود بنت الليل وتصرفاتها وملابسها، وذلك مثل تأذي أي شـــخص آخـــر، ثم يحـــدث الاندماج بين الرهائن والمسلحين، ويكتشف رشاد أن هذا الشخص الذي واجهه بعنف لا يحمل سوى قلباً هشاً فيتآلف معه، ويبدأ في التعاطف مع مطالبه باعتبار أن كافة طلبات أحمد من الحكومة هي طلبات عامـــة عـــن العدل والخير والقيام بتسديد خدمات للشعب المحتاج الضائع أفـــراده في مثل هذا المجمع المكتظ يومياً بالوافدين الجدد.

ولم يكن هذا الشخص سوى إنسان عادي، عليه أن يلبي حاجاتـــه الإنسانية من خلال المنطق الشعبي، "فعندما يجلس الجميع لتناول وجبات الكباب التي وفرتها الدولة للرهائن والمسلحين، فإن الكاميرا تركز علـــى رشاد وهو يأكل الكباب، وفي تلك اللحظة ينطلق الآذان، لكن الرجل لا يغادر مكانه مؤثراً أن يكمل طعامه أولاً.

وقد قدم الفيلم الملتحي هنا كنموذج إنساني يسيء التصرف فيما يتعلق بالأمور العامة، فهو في موقع عمل يتعبد فيه طيلة النهار، أو طيلـــة ساعات العمل، وهناك آخرون يسيئون التعامل مع وظائفهم في الفـــيلم، مثل ضابط الآداب الذي يريد أن يسدد أمامه قضية بأن يـــدفع إحـــدى العاهرات كي تعترف على نفسها وهي من الأمر بريئة، والضابط يـــود

اعترافاً مزوراً مهما كان الثمن، كذلك هناك لواء كبير يسيء معاملة جندي المراسلة ويتعمد إهانته، فيتعامل مع هذا الجندي كأنه عبد عليه إطاعته بلا حدود وهو يتمتع بإذلاله.

وهكذا.. فإن السينما قد تعددت في تصوير نماذج الأشخاص، فهناك من يفهم العقيدة على طريقته، وهناك من يتستر وراء تدينه، مثلما هناك من يتستر وراء مكانته، كل هؤلاء جميعاً يتعاملون مع العقيدة بما ليس فيها، وقد حاولت السينما كشف أدوارهم، مثلما سعت في أفلام أخرى إلى مناصرة المتدينين الذين يظهرون بشكل مشرف لعقيدتهم.

الفصل الحادي عشر
(الإرهاب) العنـــف باسم الدين

مصطلحات كثيرة وجد رجل الشارع نفسه أمامها، لا يعرف معناها جيداً، لكنها تتردد من حوله، وقد ترتبط بها مصائره، بدأت هذه المصطلحات بلفظ في القــرآن الكريم، تم استخدامه تجاه المسلمين أنفســهم، فوجــد المسلم المؤمن بالله والناطق بالشهادتين شخصــاً آخــر يصفه أنه "كافر"، واختلطت المفاهيم الاجتماعية الــتي أخذت بعد ذلك شكلاً سياسياً.

وكان السؤال من هو "الكافر"؟ وما هي أوصافه؟. ولابد تبعاً لــذلك أن يطرح سؤال آخر:"من هو المؤمن، وما هي مواصفاته؟"

وتحركت عجلة الأحداث بسرعة، فأصبح رجل الشارع العادي الذي يمارس شعائره بتلقائية يصلي ويصوم رمضان، ويؤدي الزكاة وينطق بالشهادة، وإذا استطاع أن يحج يفعل، أصبح يســمع تعــبيرات مثــل "الإسلام السياسي" و"التطرف" و"السلفية" و"المتشددين" و"السنيين"، ثم سمع عن تكوين منظمات سياسية دينية تنادي بتطبيق الشريعة الإســلامية دون اجتهاد، وبدأت مواجهة بين هذه الجماعات والدولة، فتنافست على دخول الانتخابات، بداية من مجلس الشعب، واتحاد الطلاب في الجامعات والمدارس، ثم النقابات المهنية، ثم وصلت إلى حد اســتخدام الســلاح،

والاستيلاء على ثروات المحلات الكـبرى خاصـة محـلات الـذهب، واستحلال هذه الأموال باعتبار أنها من منظور أصحاب هذه المـذاهب أموال كفرة، حتى ولو كانت لمسلمين.

ثم ظهرت دلائل العنف، قتل الشيخ الذهبي واتهامه بالكفر، وهو رجل دين وقور، وانتشرت في الجامعات ظاهرة الجلباب الأبيض والذقون الطويلة كرمز لتنامي هذه التيارات، أكثر منها تمسكاً بسنة الرسول صلى الله عليه وسلم. وانتشار حجاب المرأة بدافع الحشمة والسير على هـدي السنة.

وبدأت ظاهرة العنف المسلح الذي تمارسه هـذه الجماعـات، فانفجرت مقاه، وتمت مهاجمة السائحين باعتبارهم مصدر ثروة للـبلاد، ولأنهم يمثلون دولاً جاءوا منها، ولاشك أن قتلـهم يحـرج السـلطات السياسية. وعلى الفور بدأت الدولة في التصدي ومواجهة العنف بعنـف أشد أحياناً، وظهر على السطح اصطلاح "إرهاب"، ويعـني في أبسـط معانيه الإرهابي هو ذلك الشخص الذي يود إرغامك على اقتناع بفكره، حتى ولو بالسلاح، رغم أن الدين نفسه يدعو إلى (جادلهم بـالتي هـي أحسن).

وعند هذا الحد، نظر السينمائيون بعيون الحذر والسلبية إلى مـا يحدث حولهم ولم يجرؤ أحد أن يدلو بدلوه، لدرجة أن البعض كان يـرى أنها مسألة مواجهة سياسية بين الدولة وتلك الجماعات، وأن دور الدولة بمؤسساتها هو القضاء عليهم. ولم يأخذ هـؤلاء السـينمائيون الضـوء

الأخضر إلا بعد أن أعلنت الدولة عن المواجهة الحاسمة، وقد بدأت هـــذه الظاهرة عقب وقوف الدولة ضد شركات توظيف الأموال التي تعـــاظم دورها، وبدأت تشكل خطراً على قوة الحكومة نفسها، فرأينا في بعـــض الأفلام حكايات عن أصحاب هذه الشركات وقـــد تســـتروا بالـــدين، فحققوا مكاسب عالية، مثلما حدث في "كراكون في الشـــارع" لأحمـــد يحيى، و"امرأة واحدة لا تكفي" لإيناس الدغيدي.

وأثناء ذلك بدأت ظاهرة إقناع الكثير مـــن الممـــثلات ونجـــوم السينما بأن أموال الفن حرام، وأن الفن كله حرام، وبدأت هذه الظاهرة باعتزال راقصة ظهرت في بعض الأفلام وهي هالة الصافي، ثم الممثلة شمس البارودي، وبلغت هذه الظاهرة ذروتها حين اعتزلت شـــادية وارتـــدت الحجاب، وقيل أن السبب أيضاً يتعلق بمرضـــها. وانتشـــرت الظـــاهرة بانضمام سهير رمزي، ومديحة كامل، وسهير البابلي، وهالة فـــؤاد الـــتي أصابها مرض مميت في أواخر حياتها، وقيل أن أغلب هؤلاء كن قد وصلن إلى سن الاعتزال ولم يكن الحجاب سوى سبب أخير للاعتـــزال، وقـــد ارتدت بعض هؤلاء الحجاب، ثم ابتعدن عن الفن، وما لبثن أن عدن ثانية باعتبار أن الفن نوع من المهن. وأغلب هؤلاء اللاتي عدن لم يعرف عنهن الابتذال ومنهن مثلاً سوسن بدر.

بدأت ظاهرة الاعتزال نسائية في المقام الأول، أما الرجال فقـــد انحصرت في ممثلين أكثر منهم نجوم، مثل محسن محـــي الـــدين، وحســـن

يوسف الذي تغير أدائه تماماً في أواخر علاقته بالفن (راجع فيلم عصفور له أنياب 1987) ومحمد العربي الذي لم يترك وراءه تراثاً يذكر.

وعندما أشيع في الجرائد على لسان بعض الدعاة أن الفن حرام، عقد الفنانون ندوات في أماكن عديدة للدفاع عن سلوكهم، وتمسك الكثير من الفنانين الموهوبين بمواقفهم ولم توقف مسيرة العطاء، لكن بين حين وآخر راحت الأخبار تعلن أن فنانة قد دخلت زمرة المحجبات، بل أن بعضهن قد ارتدين النقاب.

وأمام كل هذا وقفت السينما، في موضوعاتها سلبية تماماً، كما أشرنا، وعندما واجهت الدولة شركات توظيف الأموال ظهرت الأفلام التي تتصدى فقط لهذه النقطة من المواجهة. وبدا أن هناك سطوة اجتماعية جديدة أقوى من سطوة الدولة في التعامل مع الفن، وقد تمثل ذلك في أن الرقابة صرحت بعرض فيلم "الملائكة لا تسكن الأرض" لسعد عرفه عام 1988، والذي يكشف فيه بعض المتسترين بالدين، لكن منتج الفيلم لم يتمكن من عرضه في أي دار سينما لسنوات طويلة حتى تم العرض على استحياء في دار سينما ليدو في أواخر عام 1995. كما كان الفيلم يعرض بشكل خفي في نوادي الفيديو.

وبدا هنا أن الفنان الذي يتعرض لمثل هذه الأمور الحساسة يمكنه أن يواجه بالكثير من العنف، وتولد لدى الفنانين خوف خاص بعد الانفجارات التي حدثت لنوادي الفيديو في أماكن عديدة، وبدأت الحراسات تفرض نفسها على قطاعات من الشارع لم تكن موجودة من

قبل، وتوجه عادل إمام إلى إحدى قرى الصعيد التي عرفت إرهاباً مسلحاً ضد فرقة فنية، ليعرض مسرحيته "الواد سيد الشغال"، وليضع نفسه بعد ذلك تحت حراسة مشددة. ثم كان ذلك مدعاة لأن يغـير مـن نوعيـة الأفلام التي يقدمها باعتباره هدفاً للمسلحين.

وعندما زادت العمليات المسلحة (الإرهابية) في مصر، وتم قتـل مفكرين يختلف معهم أعضاء تلك الجماعات، بدا كأن هناك ضوءً أحمـر زائداً، وجديداً لأن يدلو الفن بدلوه، وأن يسمح لمسلسل تليفزيوني مـن نوع "العائلة" لعرضه طوال أمسيات رمضان عام **1414**هـ حول نشأة التيارات السلفية في مصر وسلوكها الخاص والعام. وووضعوا مصائرهم على أيديهم، وقبلوا أن تكون لهم حراسات خاصة. وفي نفس الفترة قال المتسترون بالدين، إنه سبب لتعطيل مصالح الناس.

ثم جاء فيلم (الإرهابي) لنادر جلال ليس فقط ليقف ضد الـذين يستخدمون السلاح لقتل السائحين والكتاب ورجال الشرطة، وليكشف أفكارهم أمام الناس، حتى ولو من وجهة نظر الحكومة، ولكـن أيضـاً ليحدث تكاتفاً بين الفن والشرطة، فأمام دور العرض العديدة كان لابـد لعدد كبير من رجال الشرطة أن يقوموا لساعات طويلـة بحراسـة دور العرض التي تعرض الفيلم الذي استمر وجوده عدة أشهر عام **1994**، مما يعني توفر الأمن طوال هذه المدة لحماية الفيلم ومشاهديه.

وما لبث أن تفتحت الآفاق لمناقشة أفكار هذه الجماعـات مـن وجهة نظر الفنانين وجاء بعد ذلك فيلم "طيور الظلام" لشريف عرفه، ثم

"الناجون من النار" لعلي عبد الخالق الذي تم إنتاجه في أواخر عام **1994**، وتعثر عرضه حتى منتصف عام **1997**.

إذن ، فنحن أمام مجموعة من الأفلام تتباين في هوية الشخصيات الذين نتعامل معهم، وكما سبقت الإشارة فهناك خطوط فاصلة بين المتدين والمتطرف والمتشدد والسلفي، ثم الإرهابي، ولكنك قد تجد كل هذه الصفات في شخص واحد، وهو بدوره مؤمن بما يفعله، بدليل أنه قد يدفع حياته ثمناً لأفكاره وقناعته. ولذا لن نناقش في هذا الفصل صورة المؤمن المتدين ولا المتطرف، أو حتى بعض المتسترين بالدين، بل سنتناول كيف صورت السينما هؤلاء الذين اصطلح على تسميتهم بالإرهابيين.. وهم الجناح المسلح من تلك الجماعات. وقد رأيناهم في ثلاثة أفلام هي: "الإرهابي" لنادر جلال عام **1994**، و"طيور الظلام" لشريف عرفه عام **1995**، ثم "الناجون من النار" لعلي عبد الخالق، فهذه الأفلام، خاصة الأول منها، قد دخلت في الموضوع مباشرة دون خوف أو تذبذب، ومن الواضح أنه لم يظهر حتى الآن فيلم اكتسب نفس الشعبية، ورأته الجماهير بنفس هذا الاتساع في عروضه عامة، بل أنه عرض في التليفزيون بعد عام واحد من عرضه التجاري، وذلك ضمن سهرات عيد الفطر، مما يعني أكبر مساحة من المشاهدين مثلما حدث لفيلم "الإرهابي".

وبالنظر إلى مجموع هذه الأفلام يمكن أن نلاحظ أن:

يمكن اعتبار أن هذه أفلام مجابهة في المقام الأول، ظهرت في وقت معين اشتدت فيه العمليات المسلحة ضد الأقباط ورجال الشرطة ورجال

السياسة وأيضاً المواطنين العاديين الذين دفعوا حياهم حين جلسوا في إحدى المقاهي، أو ركبوا قطاراً، أو حتى تواجدوا إلى جوار المتحف المصري بميدان التحرير. وقد تصور البعض أن هذا يمس الدين، وكثرت الأقاويل حول هوية هذه الجماعات، فأثيرت من حولهم الأقاويل أهم ليسوا من المصريين، وأن تمويلهم من خارج مصر.

وقد بدت هذه المجابهة من خلال منطق الكلمة في مواجهة الرصاصة، والحوار في مواجهة فرض الفكر الآخر. وفي فيلم "الإرهابي" رأينا كيف يعاني علي عبد الظاهر من حرمان عاطفي، ينعكس في سلوكه، وذلك في رغبته في الزواج من أي فتاة يختارها له أمير الجماعة، ثم في مواقفه إزاء الطالبة الجامعية داخل البيت الذي استضافه لعدة أيام.

وفي الفيلم هناك مجابهة غير منظورة بين علي عبد الظاهر (عادل إمام) وبين الأسرة التي عاش بينها، فقد اكتشف أن الدين سلوك، وأن الدين المعاملة، وأن الأسرة التي تعامل معها باعتبارها نموذجًا للمجتمع الكافر، في منظوره، ليس فيها من هو خارج عن الناموس، حتى فريدة الفتاة الجامعية التي ترتدي ملابس عصرية، ترفضه بشدة، وتقف ضده وهي فتاة تتسم بالجدية والالتزام.

تبرز المجابهة هنا في أن هذا الشخص المبرمج لاستخدام السلاح ضد من يتصورهم كفرة، ويحلل لنفسه نساءهم وأموالهم ، يبدأ في الاقتناع من خلال سلوك الآخرين الذين لا يجيدون تخويف الناس بالدين، ولا يعرفون هويته، في أن هناك فكراً آخر، وعوالم فسيحة تختلف عن

تلك الغرفة الضيقة في مسكن عشوائي بلا أثاث لا يظل منها علـــى أي عالم آخر.

وفي الفيلم مجابهة مع عدة أطراف، ويصبح حليف اليوم خصـــم الغد، بعد أن اقتنع "علي" بوجهات نظر مغايرة، جاءت عن طريق سلوك الآخرين، ومن الذين جابههم علي في البداية السائحين، ورجال الشرطة الذين قتل واحداً منهم، ثم من تصورهم كفرة، والجار المسيحي، وجميـــع أعضاء الأسرة، مثل الابنة الكبرى سوزان، وعائلها الدكتور عبـــدالمنعم، والأم، والكاتب فؤاد صديق الأسرة الذي تهدف الجماعة إلى اغتياله لأنه يعارضها في مقالاته ومحاضراته.

أما المجابهة في فيلم "طيور الظلام" فقد بدت من خـــلال ذلـــك المحامي الذي يقوم بتمويل الجماعات المسلحة وإيوائهم في بيته، وتنظـــيم عمليات اغتيال لرجال الشرطة. والمجابهة هنا مع كل الأطراف، فـــالفيلم يرى أن كافة الطوائف بها فئات فاسدة، مثل الوزير المتســـلق والجهـــاز الإداري في الوزارة وأيضاً في تكوين الجماعات التي تتستر بالـــدين مـــن أجل الاستيلاء على السلطة.

وفي فيلم "الناجون من النار" يختار المخرج اسم جماعة دينية تحمل نفس الاسم تمارس الإرهاب بالسلاح، فهنا نرى عبد الســـلام الطبيـــب الذي تعرف من خلال امرأة على جماعة من الناس سعوا للاستفادة مـــن شخصيته القيادية وثقافته الواسعة من أجل التأثير والسيطرة على آخرين. كما جندوه فيما يتعلق بوضع خطط العمليات الكبرى، وقـــد كشـــف

الفيلم عن كيفية تكوين تلك الخلايا. وكيف أن هذه الجماعة يمكنـــها أن تجعل عبد السلام يدبر خطة لاختطاف شقيقة ضابط الشرطة عبـــد الله، واستخدامها كرهينة لإجبار السلطات على مبادلتها بعدد مـــن رمـــوز الجماعة.

تجيء أهمية هذه الأفلام أنها تنقل المشـــاهدين إلى قلـــب هـــذه التيارات وأبنائها، وخاصة هؤلاء الذين يرون الناس العاديين من حولهم، فلا يفرقون بين من هو الإرهابي وغير الإرهابي، فليس في ملامح الناس ما يدل على أنهم من هؤلاء الإرهابيين، ولـــيس الملتحـــون في الشـــوارع إرهابيين، وليس المتدينون أيضاً إرهابيين، وهذه الجماعات ذوات نواميس سرية من الصعب الولوج إليها، أو معرفة أفرادها، وأغلبـــها شـــبكات عنقودية لا يكاد بعضهم يعرف البعض الآخر، وقد أتاحت هذه الأفـــلام للناس أن يشاهدوا أيضاً أعضاء هذه الجماعات عن قرب، والكثير مـــن الناس لم تجابه مثل هؤلاء، ولم تشاهد العمليات الإرهابية أو تـــدبيرها إلا على الشاشة. وعلى سبيل المثال فإن الناس الذين يقرأون عن العمليـــات العسكرية الإرهابية التي يقتل فيها الأبرياء، لا يرون مثل تلك الأحداث الدامية بالتفصيل، وهي غالباً ما يتم اكتشافها بعد حدوثها.. أمـــا علـــى شاشة فيلم (الإرهابي) فرأينا كيف يرتسم الذعر على وجوه الضـــحايا، وكيف تتناثر الدماء، وتتساقط الأجسام، وكيف يبدو المسلح ثابتاً حـــتى تنتهي عمليته، حتى ولو كانت العملية في ميدان مزدحم، مثـــل حـــادث الأوتوبيس الذي اشترك فيه "علي"، ثم كيف قتل ضابطاً، وهرب تحـــت سمع وبصر الشرطة، وكيف ضلل مطارديه، فقص لحيتـــه الكثـــة، الـــتي

يتصور البعض أنها رمز للإرهاب وحده. وقد رأينا في مشاهد سريعة من الفيلم كافة تفاصيل عملية الهجوم على أتوبيس سياحي، وفي نهاية الفيلم رأينا كيف تم اغتيال الكاتب فؤاد.

كما أن هذه الأفلام أتاحت فرصة التعرف على بعض الشعائر الداخلية لهذه الجماعات، مثل الزواج، والطلاق، وكيف ينظر هؤلاء إلى المجتمع باعتباره كافرًا، مهما كان سلوكه، بل وكيف أعطوا لأنفسهم حق استحلال أموال الآخرين، وكيف يمكن لعلي أن يشعر بالارتياح لأي شخص آخر، يتكلم عن الإيمان، ويصوم ويصلي دون أن ينتبه في البداية إلى اختلاف عقيدتهما، ولعله يدرك فيما بعد أن كافة الأديان لها مفرداتها المتشابهة والمتقاربة، وإن اختلفت شعائرها كالصوم والصلاة والحج.

وفي فيلم "طيور الظلام" صور لنا شريف عرفه كيفية صعود واحد من أتباع هذه التيارات الذين بلغوا مكانة عالية في مجلس إدارة نقابة المحامين. وكما يصور الفيلم، فإن "علي الزناتي" قد بدأ محامياً ماهراً في اختيار الحجج القوية التي تؤهل له الحصول على براءة موكلته، وفي بداية الفيلم يوافق أن يدافع عن عاهرة، وهو يستخدم الآيات القرآنية في دفاعه عمن يراها في أعماقه فاسقة. وهذا المحامي لا يلبث أن تعلو مكانته بعد أن تمنحه الجماعات التي ينتمي إليها مكتباً فخماً في وسط مدينة القاهرة. وهو يلتقي بالإرهابيين في مكتبه، ويخطط لعملياتهم القادمة، وهو يفتح مكتبه من أجل إقامة قضايا الحسبة ضد الصحفيين بهدف إثارة القلق في قلوبهم، والتفريق بين كاتب وزوجته.

وفي هذا الفيلم قدم شريف عرفه صورة لأحد أبناء هذه التيارات مخالفة لما رأينا عليه "علي" في فيلم "الإرهابي" فقد ارتدى هـذا الأخـير الملابس المألوفة للجماعات في البداية وأطلق لحيته حتى إذا أحس بالخطر من حوله ووكل إليه أن يقوم بعملية إرهابية، استدعى أن يقص لحيته. أما "علي" في "طيور الظلام" فهو شكل آخر باعتبـاره شخصـية عصـرية يشذب ذقنه ويطلق شاربه على غير منطوق الحديث الشريف "أطلقـوا اللحية وحفوا الشارب". وهو أنيق جذاب، يمكن أن يجذب أي شـخص لحديثه ولباقته، كما أنه لا يتردد في أن يغني إحدى أغنيات الفلولكلـور "يا واش يا واش" باعتبار أنه يجيد العزف على العود. وهو يتناول طعامه في أفخم المحلات، ولكنه عندما يخلو إلى زملائه يتصرف مثلـهم، وقـد اتضح ذلك في توزيع أطباق الأرز باللبن. ويكشف وجهاً آخـر مليئـاً بالتعصب.

ولسنا هنا أمام فيلم عن إرهابي، بـل عـن فسـاد الحكومـة ومعارضيها معاً. ولكننا نرى كيف يتم تمويل الإرهاب، وأن الكثير مـن العمليات العسكرية التي يكون التصعيد مسرحاً لدمائها يتم تخطيطهـا في القاهرة. ويصور الفيلم أن هناك تعاوناً وثيقاً بـين الإخـوان المسـلمين والجماعات الإسلامية وتنظيمات الجهاد، وما إلى ذلك من الذين يعلنون مسئولياتهم عن القيام بمثل هذه العمليات.

وفي هذين الفيلمين لم نر الجانب الآخر، وهو النسـاء، مثلمـا حدث في مسلسل "العائلة" وكيف يمكن لفتاة عادية أن تدخل في زمرهم،

لكن في فيلم علي عبد الخالق رأينا زينب زوجة الطبيب المتطرف عبد السلام، وهي امرأة لا تقل تطرفاً عن زوجها. خاصة بعد أن مات طفلها الوحيد في كمين أعدته الشرطة بقيادة "عبد الله" شقيق زوجها، وهو الضابط الذي تسعى الجماعة للإيقاع به والانتقام منه. وهي تقف بالمرصاد ضد زوجها من أجل ألا ينفذ العملية ضد أخيه. فعندما تحس أن هناك بوادر اتفاق بين الشقيقين على تبادل الحوار من أجل حقن الدماء فإنها تعلن عصيانها، وتحاول جاهدة تعطيل الحوار، وتسعى لطلب الطلاق ثمناً لهذا الحوار.

وفي هذا الحوار ينكشف دور المرأة في تنسيق العمليات الإرهابية، وهي تبدو أكثر تشدداً من بعض الرجال، باعتبارها أيضاً أم تود الانتقام لوليدها الميت.

كشف فيلم "الإرهابي" عن التطرف الموجود لدى بعض طائفتي الشعب من المسلمين والمسيحيين، فهناك أسرة مسيحية يبدو فيها الزوج متديناً معتدلاً، أما الزوجة فهي متشددة وتستنطق ألفاظاً يرددها المتطرفون المسلحون كل بالنسبة لدينه.

في السينما بدت المواجهة كأنها تتعلق بالسينمائيين المسلمين، وقد آثر المسيحيون ألا يدخلوا في المجابهة حتى لا يتم التصور أن الفنان المسيحي يرد على الإرهاب بفيلم بالغ الجرأة، وقد كان من المفروض أن يقوم مخرج قبطي اعتاد العمل كثيراً مع عادل إمام بإخراج فيلم "الإرهابي"، ولكنه رأى من الأنسب أن يقوم نادر جلال بالإخراج،

وكتب السيناريو لينين الرملي. أما "طيور الظلام" و"الإرهاب والكباب" وهو موضوع لا يناقش مسألة الإرهاب الديني بالمرة فهما مـن تـأليف وحيد حامد وإخراج شريف عرفه، وتمثيل عادل إمام، هذا الثالوث الذي حمل على عاتقه تقديم أفلام بالغة الجرأة فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات وغيرها. وقد مر مؤلف الفيلم ومنتجه وحيد حامد بالعديد من المتاعـب التي تحدث عنها ضمن أحداث فيلمه "طيور الظلام" فمثلما رأينا علـي يطلب من العديد من المحامين الشباب رفع قضايا ضد الفنانين أو أصحاب الأقلام في أحداث الفيلم، فإن وحيد حامد قد تفرغ بعد عـرض فيلمـه "النوم في العسل" لحضور جلسات القضايا التي رفعت عليه في أكثر مـن محكمة، والتي شغلته تماماً عن قضيته الأساسية وهـي الإبـداع وتقـديم الجديد.

أما فيلم "الناجون من النار" فمن تأليف محمد شرشر، وإخـراج علي عبد الخالق، ولم يعتمد على نجوم كبار مثل الأفلام سالفة الذكر، بل أسندت البطولة إلى شباب منهم: عبير صبري، وعمرو عبـد الجليـل، وطارق لطفي، وغيرهم .

من الواضح أن السينما المصرية كانت أكثر جرأة مـن الأدب، ومن الصحافة أيضاً، فسرعان ما تمت صناعة الأفلام، وخاضـت هـذه الأفلام مناطق الألغام، واكتسبت شعبية هائلة، وفي الصـحافة تبـارت الأقلام في الوقوف ضد هذه التيارات، أو مناصرتها بشكل غير مباشـر، وباعتبار أن السينما حرام وفن فاسد في مفهوم البعض، فإنه إذا كانـت

هناك أفلام دافعت عن التيارات الدينية السلفية في مواجهة الحكومة، فإن السينمائيين المناهضين لهذه التيارات هم وحدهم الذين دخلوا الساحة باعتبار أنه لم يقم سينمائي واحد بالدفاع عن هذه الاتجاهات، وإن كانت هناك أفلام عديدة أظهرت هذه التيارات باعتبارها حقيقة واقعة في المجتمع، مثل بعض أفلام عاطف الطيب التي صورت الكثير من المنقبات في قاعات المحاكم، وفي الشوارع، وأيضاً في فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" لسعيد مرزوق عام **1987**، ولكن هؤلاء السينمائيين يحسبون مع التيار المستنير في المقام الأول. ولم يقتربوا قط من مسألة مواجهة الإرهاب المسلح.

من جانب آخر فإنه لا يزال هناك الكثير من السينمائيين الذين يتعاملون مع ما يحدث من حولهم بحذر شديد، ولا يودون الدخول إلى دائرة الخطر، فكما هو معروف فإن عادل إمام قد أصبح محاطاً بحراسة خاصة مسلحة، سواء على نفقته أو لحساب وزارة الداخلية، وكان وحيد حامد ككاتب من أكثر أقرانه جرأة خاصة فيما كتبه في مسلسل "العائلة" يليه لينين الرملي ومحمد شرشر. وقد ناقشت مسلسلات تليفزيونية عدة من هذه الموضوعات في السنوات الأخيرة سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، وتفاوتت أهمية وجود هذه النصوص حسب موهبة كل كاتب، لدرجة أنه بدا للحظة أنها موجة يمكن للكثيرين السير فيها، لكن ما لبثت السينما أن مرت بأزمتها الاقتصادية التي جعلت المنتجين يحجمون عن عمل أفلام جديدة، لكن وسط هذه الأزمة، فإن نجماً واحداً له شعبيته قد تصدى وحده لبطولة هذه الأفلام، ولم يفقد جماهيريته بل حققت أفلامه

الأخيرة نجاحاً جماهيرياً كبيراً في مصر، رغم أن بعض الدول العربية قـــد منعت عرض هذه الأفلام. وقد أثبتت هذه الأفلام أن السوق الداخلي في مصر يمكن أن يحقق أرباحاً طائلة للمنتج.

الفصل الثاني عشر
الحـــــج

قليلة هي الأفلام المصرية التي تناولت فريضة الحج، وحتى تلك الأفلام التي استطعنا حصرها فإن موضوع الحج ليس هو الحدث الرئيسي، ولكنه مجرد حالات عابرة للشخصية الرئيسية في الفيلم أو لإحدى الشخصيات الثانوية من حال إلى حال، ولكنه لا شك أن ذلك قد يساعد في تغيير مجرى الأحداث جزئياً أو كلياً.

ومن الأفلام التي استطعنا الوصول إليها "أفراح" لنيازي مصطفى عام **1950** "بنت الأكابر" لأنور وجدي عام **1953** "دهب" لأنور وجدي أيضاً عام **1953**، و"المصري أفندي" لحسين صدقي عام **1949**، و"توحة" لحسن الصيفي عام **1958**، و"المرأة التي غلبت الشيطان" ليحيى العلمي عام **1973**. ثم "أين تخبئون الشمس" للمخرج المغربي عبد الله المصباحي عام **1988**، وهي كما نرى أفلام متنوعة ليست لمخرجين بارزين في تاريخ السينما. ولكن الحج موجود فيها بدرجات مختلفة . هذا بالطبع غير موجود بالأفلام الدينية التي تدور أحداثها في مكة، ولم نر شعائر الحج فيها واضحة.

وهناك مجموعة من السمات تجمع بين هذه الأفلام فيما يتعلق بموضوع الحج؛ ارتبط الحج في بعض هذه الأفلام بأنه حالة من التوبة، بالإضافة إلى أنه فريضة من فرائض الله الخمس، أي أنها فريضة اختيارية،

ولعل أبرز شخصية يمكن الوقوف عندها هي التي جسدتها زينات صدقي في فيلم "دهب" وهي كما نعرف شخصية ثانوية، وهي عالمة تعيش في حي فقير يمكنها أن تقود فرقة من الراقصات لإحياء الأفراح والطهور، وما إلى ذلك وقد صورها الفيلم باعتبارها امرأة لا غبار عليها، غير أنها عالمة وراقصة سابقة. فهي ترفض تماماً أن يأتي جارها ألفونسو بأي فتيات إليها، ويتضح موقفها الأخلاقي في الوقوف بجوار وحيد ألفونسو، وحين يعثر على الطفلة ويأتي بها إلى المنزل، ثم يبدأ في الارتباك وهو يقرر إطعامها أو توفير الملابس المناسبة، وتكشف المرأة أن الوليدة التي عثر عليها إلى جوار ملجأ هي طفلة وليست ذكرًا، فتساعد ألفونسو، ولعلها شاركت في تربيتها معه. صحيح أنه حدث شجار بين ألفونسو ودهب الصغيرة من ناحية، والمرأة من ناحية أخرى أدى إلى طردها من المنزل الذي تملكه المرأة، لكن هذا لا يقلل من طيبة المرأة باعتبارها ليست خيراً نقياً. وحين تأتي إليه دهب الكبرى فإنها تعتقد بأنها جاءت لإقامة زفاف أو طهور، وحين تعرف بأنها تسأل عن ألفونسو تعاملها بجفاء، هذه المرأة بعد ذلك إلى عنوان أسرة دهب (ماجدة) كي تخبرها عن مكان وحيد، لكنها تقابل كل من سراج منير وزوجته باعتبارهما اللذين يتوليان أمرها. وهي تدخل المنزل الذي كان عامرًا ذات يوم، في لحظة يأس وخراب ارتدت الملاءة الشعبية ووضعت البرقع على وجهها. وسألت عن دهب وتتحدث بعفويتها التي اشتهرت بها زينات كممثلة قائلة: سألتني عنه ولو مائة مرة، وهي تقصد وحيد، وتردد "بقى أستاذ قد الدنيا بيكسب مية جنيه في اليوم" ثم تتحدث بنفس التلقائية عن الطفلة التي عثر عليها في الشارع

"لقية الهنا" لقية العز بتكسب بالجنيهات، وتعطي أمارات عن الطفلة التي في الأصل ابنة الرجل: "كان أول يوم في عيد رمضان، الظاهر أهلها ناس تراكوه"، وتردد: "بنتها وسمتها على اسمها".

وهذه الشخصية التي تمارس النميمة عن شخص غائب، وتلصق به التهم الكاذبة والصادقة معاً تردد كلما أحست أنها اختارت العبارة الخطأ "سامحني يا رب" مثل: "يظهر أن واحد ابن حرام ضحك على عقلها. سامحني يا رب.. أو "البنت دي بنتها.. سامحني يا رب".

وفي آخر حوارها الذي تتكلمه وحدها، تقول:"دلوها على طريقي، أصلي طالعة الحجاز، وقطعت التذكرة في وابور البحر.. خلوها تفوت عليّ قوامك، وأدلها على طريقه". قبل أن تغادر البيت تردد بنفس العفوية "النبي تغفر ذنوبنا وتسامحني يا رب".

وفي هذا الفيلم لا نرى المرأة وهي ذاهبة إلى الحجاز ولا شعائر الحج، ولكن بعد أن عادت منه بفترة طويلة تكون وشايتها غير المقصودة قد أحدثت تأثيرها، وينجح والد دهب في استعادة ابنته عن طريق المحكمة، وبعد حوادث مأساوية يجد وحيد نفسه وقد عاد إلى منزله القديم، فيدخل إلى شقة المرأة، والتي تبدو هنا متغيرة تماماً فإلى جانبها آنية البخور، وفي يدها المسبحة وعلى المائدة أدوات صناعة القهوة، وتتغير نبرتها في الكلام، فهي ليست على تلقائيتها، وأمام هذا الموقف والتغير فإن وحيد يناديها بالحاجة، أما هي فتردد: "اتفضل يا أستاذ، بيتك ومطرحك" أي أن خطاب المحادثة بينهما قد تغير تماماً، ليس فقط من حيث النبرات

التي يتبادلها الاثنان فقد تغير كلاهما، يقول لها في أدب جم يتناسب مع تغيرها وأحزانه: "الجيران قالولي انك رجعت م الحجاز". فتردد: "أيوه يا أستاذ أعمل إيه لقيت الدنيا رايحة باللي عليها، مش دايم فيها غير كلمة المعروف، اللهم أحسن ختامنا، يا رب".

وأمام أحزانه وتغيرها فإنها تواسيه بعبارات تقليدية من طراز "ما تحزنشي، ما تزعلشي، ما حدش واخد منها حاجة. الله جاب الله خد الله عليه العوض".

من الواضح هنا ونحن أمام مثل هذه الشخصية الثانوية أن الحج قد غير تماماً من سلوك المرأة وإنها قد تركت عالم الرقص والعوالم لتتفرغ للعبادة، وكأن السينما بذلك كانت ترى في تلك الفترة أن مصير هؤلاء الراقصات الأفضل هو التوبة والقيام بفريضة الحج من أجل مستقبل أفضل، وليست هناك حادثة بعينها دفعت المرأة إلى أداء الفريضة مثلما سنرى في أفلام أخرى ومنها: "أين تخبئون الشمس" حيث أن هناك سبباً أساسياً لتحول "بوب" (عادل أدهم) من الإلحاد إلى الإيمان.

وفي الفيلم الذي أخرجه عبد الله المصباحي، تدور أحداثه في معسكر الطلاب، يدور صراع فكري بين تيارين رئيسيين الأول مؤمن يمثله رجل الدين الشيخ محمود، والثاني إلحادي تمثله صوفيا التي مات زوجها في إحدى المذابح الإسرائيلية في لبنان، ثم "بوب" وهما اللذين سيمران بمرحلة تحول عقيدي، بوب الذي ستكون توبته سبب جذري، هي وفاة أخيه الأصغر يوسف إثر حادثة يتعرض لها وهو يستعرض قدراته

في قيادة الموتوسيكل، هذا الحدث سيكون بمثابة تنبيه لبوب إلى نهاية الإنسان المأساوية وأن الموت قادم، ولذا فإن بوب يتحول إلى تائب نادم على كل ما فعله، ويقرر السفر إلى الأراضي الحجازية بهدف الانتقام من الشيخ محمود الذي تصور أنه وراء تحول شقيقه.

وبوب هو الطرف الآخر للصراع بين الإلحاد والإيمان، وكما يقول صلاح سرميني أنه: الملحد المتحلل فنحن نتعرف عليه في المعسكر لأول مرة يقول أن: "من هو ربنا.. لا أعرف غير واحد فقط هو الشيطان وهو أول من قال لا" ومن خلال جملته الحوارية هذه تتضح أبعاد فلسفة بوب الفوضوية، أنه يمارس الحب ويشرب الخمر ويدمن المخدرات ويستعرض قوته أمام الآخرين، وكل هذا السلوك يتضح لنا بشكل ساذج ومتخلف مما أجزم معه أنه من صنع الخيال" .

ويرتبط بوب بصوفيا المسيحية القادمة من جحيم حرب لبنان، كما أن علاقته بأخيه يوسف بالغة القوة، ومن هنا تأتي شدة الصدمة. ويوسف هذا مؤمن بدور الشيخ محمود الإيجابي، ولذا فبعد وفاة يوسف، فإن بوب يقرر قتل الشيخ محمود، والسفر للبحث عنه في الأراضي الحجازية.

ولم يستطع الفيلم أن يصور بالطبع وقائع الحج، ولأن السيناريو الذي كتبه المخرج يستدعي أن تحدث التوبة أثناء موسم الحج، فإنه يستعين بلقطات فيلمية تصور الحج بشكل عام، ثم يؤكد على جزئية بتصوير عادل أدهم (بوب) وسط مجموعة ضمن الحجاج تمثيلاً، ويمزج

بين الاثنين بشكل واضح يبدو أمام عين الرائي بأن المشاهد تركيبة. وهناك يبحث بوب عن الشيخ محمود ويكتشف أن في الحج ملايين من مثل هذا الشيخ. وسرعان ما ينخرط معهم ويجد نفسه يتطهر بأداء شعائر الحجاج ليصير بعد ذلك الحاج إبراهيم[10]، ولسنا هنا بصدد تحليل هذا الفيلم سينمائياً والوقوف عند قيمته، ولكننا نتحدث فقط عن مسألة تحول شخص ما من فكر ما إلى النقيض بعد أدائه شعائر الحج، فقد اختلفت بواعث الذهاب إلى الحج هنا بدافع الانتقام، وهناك وسط المجموع يبدأ في البكاء والابتهال إلى الله الذي أنكر وجوده طيلة أحداث الفيلم.

ويقول مدحت محفوظ: ورغم وجود المعنى الميلودرامي في تحول إبراهيم الفجائي للإيمان من خلال رؤيا، والذي كان أقرب لرد الفعل العصبي منه للتفكير الواعي، إلا أن الفيلم في مجمله يحاول طرح قضية قد لا تقل أهمية عن فيلمه السابق ــ يقصد فيلم "أكتب اسمك على الرمال"، وهي اغتراب شباب هذا العصر وهروبهم من مظالمه لمجتمعات خيالية يتعشمون فيها الجنة المفقودة[11].

والحج في بقية الأفلام التي نحن بصددها، هو أيضاً إعلان توبة وتحول، ولنأخذ مثالاً آخر هو شخصية "توحة" في الفيلم الذي يحمل نفس الاسم وهو مأخوذ عن تمثيلية إذاعية كتبها محمود إسماعيل، ثم طبعها

---

[10] أين تخبئون الشمس، نشرة نادي السينما ــ 11 نوفمبر عام 1981، القاهرة .

[11] أين تخبئون الشمس، مدحت محفوظ، نشرة نادي السينما ــ القاهرة 14 ديسمبر عام 1982.

في كتاب لاستثمار نجاحها، ودفعها إلى حسن الصيفي الذي أخرج له أفلاماً عديدة تحولت من مسلسلات إذاعية إلى أفلام ومنها "سمارة" فضلاً عن فيلمه "زنوبة" ونحن نذكر هذه المعلومات، لأن المستمع قد يظل يتابع شرور (توحة) طوال شهر كامل، إلى أن تحدث لها التوبة في الحلقة الأخيرة. وتوحة (هند رستم) هي نموذج من سمارة، امرأة تمتلك مخبزاً ويحلو لها أن تتزوج من الرجل الذ يروق لها، وغالباً لا يقدر على مقاومة جمالها، وسطوها، وهناك المعلم فجلة الذي يحاول أن يكسب ودها ويستمتع بثروها ونفوذها.

ولكن رشاد (محسن سرحان) الساكن الجديد هو الذي يتمكن وحده من مقاومة هذا الإغراء، ويأباه، وهذه المرأة الشريرة حاولت قتله والتخلص منه، وسلطت فجلة للإيقاع بأخته والتغرير بها. ثم إذا برجال توحة يصيبونه ويدخل المستشفى، وهذه المرأة التي أحبت لا يشفيها سوى إرضاء رشاد عنها.

ويصور الفيلم رشاد رجلاً متديناً يعيش مع أخته صفاء (زهرة العلا) في بيت بسيط، ويحدث تحول حقيقي لتلك الشخصية الشرسة الشريرة من خلال الحب؛ فيعلم رشاد بما قاسته توحة من أجله، ويعرف أنها مريضة فيزورها في نفس المستشفى التي دخلها بسبب هجوم رجالها عليه ويقرر أن يتزوجها.

ومن أجل إثبات أن توحة قد تغيرت تماماً بسبب حبها لسائق الأتوبيس، فإنها تؤدي مع زوجها هذا فريضة الحج، ونحن لا نراهما

يذهبان إلى هناك، بل نراهما عند العودة وقد ارتدى كل منهما الملابس البيضاء، ووضعت توحة الطرحة على رأسها وراحت ترش الملح وبعض الهدايا وسط ابتسامة الرضا على مستقبلها، إذن قد حدث تحول لتوحة وقامت بالسفر إلى الأراضي الحجازية من أجل أن تثبت توبتها وتغيرها. وكما رأينا زينات صدقي قد وضعت غطاء الرأس على رأسها في فيلم "دهب"، فإن توحة هنا تضع الطرحة ولكنها لم تردد نفس العبارات، وإذا كانت الحاجة في فيلم أنور وجدي تستودع الدنيا كما رددت لوحيد ألفونسو حين جاء لزيارتها، فإن الحج بالنسبة لتوحة هو بداية حياة، فهي عروس تدخل في كنف رجل أحبته، وعليها أن تمارس معه كافة مناهج الحياة التي أمامها.

وقد قام "المصري" أيضاً بالحج إلى البيت الحرام في فيلم "المصري أفندي"، وليس الحج حالة من التوبة لرجل شرير أو ملحد مثل النماذج السابقة. ولكن المصري رجل مؤمن شديد التقوى يؤدي فروض الله. ولكنه يعاني من كثرة الأبناء، وهو الرجل الفقير فيعبر دوماً عن سخطه بما رزقه الله لأنهم في رأيه عبء عليه. ويردد: "دول نقمة وغضب من ربنا إذا كانت نعمته تزول. أنا مش عايزهم ياخدهم، هو العدل ربنا يديني أولاد.. ويحرمني المال.. خدهم.. قيمتهم إيه؟".

وهذا الرجل يموت أبناؤه الواحد تلو الآخر، وهو في طريقه إلى الثراء ويفقد ابنه الأكبر حسن، وتصاب زوجته بمرض تفقد بعده القدرة على الإنجاب، وتصاب إحدى بناته بمرض يقعدها عن الحركة. وينقلب به

الحال، فيصير غنياً بلا بهجة يسببها الأبناء، وتبدأ رحلة المراجعة للذات، ليس فقط من خلال التجربة والإحساس بالذنب، بل أن الزوجة نفسها تراجع زوجها فيما فعل وفيما تمنى، وذات ليلة وعندما تضيق به السبل ويشتد الخطر من حوله، يرى في المنام ابنته عائشة القعيدة وقد عافاها الله، فتمسك بيده وتذكره أنه عبد مؤمن ويرى نفسه متجهاً معها إلى الكعبة ثم إلى المدينة ويزور قبر الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي الفيلم هناك مشهدان للحج وشعائره، الأول نراه كحلم، حيث تزور الابنة الأراضي المقدسة مع أبيها الذي يبدو مبهوراً. ثم هناك مشهد الحج الحقيقي، ومثلما قدم عبد الله المصباحي مشاهد تسجيلية للحج في فيلمه ، فإن حسين صدقي كان قد سبقه حين عمل هذا المزيج من تركيب المشاهد، ويمثل الحج هنا توبة للمصري أفندي وتحولاً واضحاً في كل سلوكه، ففي الحج يناجي ربه أن يسامحه على أفكاره، وعلى كل ما سبق أن ردده في حياته وسلك من مواقف سببها قصور في التفكير وليس ضعف إيمان.

وهناك تحول آخر حقيقي حدث للشخصية التي جسدتها شفيقة "نعمت مختار" في فيلم "المرأة التي غلبت الشيطان" ومنذ بداية الأحداث وهي مجبرة لممارسة الشر وتفقد ما يمتلكه الآخرون، فهي دميمة مشوهة بينما الأخريات جميلات، وهي محتاجة بينما الآخرين يمتلكون. وفوق ذلك فإن سيدتها تعامله بقسوة وتشعر بحب نحو صحفي يحب زميلته الجميلة، ووسط لحظة انهيار تجد نفسها في مواجهة حقود إبليس الذي

يعقد معها عقداً يدبر لها من خلاله كل ما تفقده على أن تبيع روحها له ومدة العقد عشر سنوات. وطوال هذه المدة فإنها تنتقم من كل من عاملها بقسوة، وتدخل مملكة الشر بكافة أشكاله حتى تمر السنون ويصبح عليها أن تسلم روحها لحفيد إبليس، ولكن الجنايني الذي يعمل لديها يبدو وكأنه قد قرأ متاعبها فينصحها أن تؤدي فريضة الحج. بعد انهيارها بوفاة حبيبها الصحفي. ونحن هنا لا نرى أي من شعائر الحج ولكننا نرى عودتها، فإذا بها تصلي وهي بتقواها تحرق حفيد إبليس، وتموت وهي في أقصى حالات الإيمان بدلاً من أن تذهب إلى سكة الشيطان.

ليس الحج في كل الأفلام التي نحن بصدد الحديث عنها بمثابة توبة نصوحة، ولكنه أحياناً شعائر يؤديها المسلم، فلا يتغير الإنسان كثيراً عن سلوكه "بنت الأكابر"، فإن الجد (زكي رستم) يذهب إلى الأراضي الحجازية لأداء الشعائر باعتبار أن الحج هنا هو أحد الفرائض الخمس لأي مسلم، والجد هنا هو رجل صارم في علاقاته الإنسانية، ويبدو ذلك إزاء حفيدته ليلى، وهو يرفض أن تتزوج من شاب فقير وذلك عقب عودته من الحج مباشرة، أي أن الرجل الذي ذهب إلى أرض الله الحرام ورأى الناس سواسية لم تتغير مفاهيمه الاجتماعية بل أنه عندما يعرف بأمر الزيجة بين ليلى وحبيبها الفقير يعرض على الزوج مبلغاً من المال من أجل الطلاق، ويرفض بعد ذلك واسطة محامي العائلة لإنهاء الخلاف.

وهذا الجد رجل متدين نراه يتوضأ ويصلي، وهو يسافر في احتفال مهيب إلى الحج، وتغني له حفيدته إحدى أشهر أغنيات الحج في السينما المصرية على الإطلاق "يا رايحين للنبي الغالي". ونحن لم نر هنا شعائر الحج التي قام بها الجد قدر ما انشغل بنا الفيلم بقصة الحب التي تمت بين عامل التليفون وبنت الأكابر التي تزوجت دون موافقة جدها.

في هذه الأفلام، رأينا الحج فريضة يؤديها الرجل المسلم والمرأة المسلمة معاً، وفي الأفلام السبعة التي نحن بصددها فإن هناك تساو بين الرجال والنساء فهناك امرأة في أفلام "توحة" و"دهب" و"المرأة التي غلبت الشيطان" ثم هنا رجل في "بنت الأكابر" و"المصري أفندي" و"أين تخبئون الشمس"، والأشخاص الذين أدوا الشعائر هنا ينتمون إلى طبقات اجتماعية متباينة. فبينما هناك باشا ميسور في "بنت الأكابر" ورجل أعمال ثري في "المصري أفندي" وامرأة قادرة في كل من "توحة" و"المرأة التي غلبت الشيطان"، فإن امرأة فقيرة تعيش في منزل شعبي تقوم بالشعائر في فيلم "دهب" وهي تشير أنها ستسافر عن طريق وابور البحر، أي أن الحج هنا عن طريق البحر في عام **1953**.

والغريب أن أموال عدة أشخاص من الذين قاموا الحج في هذه الأفلام قد تم غسلها بأداء الفريضة؛ فالعالمة التي ذهبت إلى الحج في "دهب" قد فعلت ذلك بنقود الرقص والطهور، أما المرأة التي تعاقدت مع الشيطان فقد ذهبت إلى الحجاز بنقود إبليس التي دبرها لها. ومن الواضح أن رشاد في فيلم "توحة" وهو مجرد سائق أتوبيس لم يحج على نفقته

الخاصة، بل تم ذلك بأموال زوجته باعتبار أن الحج يحتاج إلى مبالغ من المال يمكن تدبيرها، ولذا فإن القرآن الكريم يشير إلى "من استطاع إليه سبيلا".

في حياتنا اليومية كثيراً ما يتغير لفظ المناداة لمن أدى المناسك ويصير"حاجاً" ولعل البعض يميل إلى استخدام اللفظ بجلالته بصرف النظر أن سلوكه يتناسب مع ما أداه من شعائر. وفي السينما المصرية باعتبار أننا نرى هذه المشاهد في الخاتمة، فإن فيلماً واحد فقط سمعنا فيه الآخرين ينادون العائد من الأراضي المقدسة بهذا اللفظ، ألا وهو المرأة في فيلم "دهب" فباعتبار إن عودة توحة وزوجها من الحج كان هو المشهد الختامي للفيلم، كما أن بوبي (إبراهيم) قد أدى الفريضة دون قصد في المشهد الأخير من فيلم (أين تخبئون الشمس)، وأن الباشا قد ظل على لقبه الاجتماعي "باشا" في "بنت الأكابر"، وكذلك (المصري أفندي)، فإن وحيد الفونسو قد دخل إلى المرأة العائدة من الحجاز وقال لها: "كتر خيرك يا ست الحاجة"، ثم كرر هذا النداء مرة أخرى في حواره القصير معها حين قال: "قولي لي يا حاجة.. البدروم بتاعي لسه فاضي".

في أغلب هذه الأفلام لم نر حجاً حقيقياً، بل سفرًا ثم عودة أو بتعبير أصح مراسيم الوداع ثم الاستقبال للعائدين من الحجاز، وقد رأينا مراسم الرحيل في إيقاع أغنية "يا رايحين للنبي الغالي" حيث يتم وداع الجد الذي ستأخذه السيارة وسط احتفال مهيب بين أقاربه وخدمه. أما مراسم العودة فقد رأيناها بشكل واضح في نهاية فيلم "توحة"، وهناك

أفلام أخرى من المفروض أن تدور في الأراضي الحجازية لكن من الواضح أن التصوير أثناء الحج يتطلب مجهوداً إنتاجياً وانتظاراً لموسم الحج فضلاً عن صعوبة التصوير أثناء الموسم، ومزج التمثيل بالحقيقي، ولذا آثر حسين صدقي في "المصري أفندي" وعبد الله المصباحي في "أين تخبئون الشمس" الاستعانة بمشاهد تسجيلية، وبمشاهد تمثيلية تم إعدادها داخل الاستديو والاستفادة من شاشة الباك جراوند (العرض الخلفي) لمزج مشاهد الحج الحقيقية بالتمثيلية.

وفي كل هذه الأفلام تم تغيير نوع الملابس التي ترتديها النساء عقب العودة من الحج، وقد بدا ذلك في الملابس المحتشمة التي ارتدتها زينات صدقي عقب عودتها من الحج في "دهب"، رغم أننا رأيناها تخفي وجهها بالبرقع قبل الذهاب إلى الأراضي المقدسة حين ذهبت لزيارة والد دهب وزوجته، أما توحة فقد ظهرت في ملابس الحج، الجلباب الأبيض، وقد غطت وجهها، بينما فعلت نعمت مختار ذلك في نهاية "المرأة التي غلبت الشيطان"، ثم اعتزلت السينما تماماً بعد ذلك، وقيل أنه لأسباب خاصة بالهداية رغم مساحة الإغراء المتعمدة التي ظهرت بها في الفيلم التي أنتجته لحسابها عام **1973**.

أما الرجال فإن ملابسهم لم تتغير، وارتدى كل من حسين صدقي وزكي رستم الملابس العصرية في كافة الأحداث التي استمرت عقب عودتهما من الأراضي المقدسة.

تباين الحج من حيث وجوده درامياً ضمن أحداث الفيلم من عمل لآخر ففي بعض الأفلام رأينا الحاج يذهب إلى الأراضي المقدسة في القسم الأول من الفيلم، وفي الغالب فإن الحدث الأكبر هنا لا يكون رئيسياً وفي اعتقادي أن أنور وجدي قد حشر أغنية (يا رايحين للنبي الغالي) مثلما تم حشر العديد من الأغنيات في أفلام مصرية كثيرة، ولذا تم تأليف حكاية سفر الجد، ولم نر أي علاقة بين الحج وبين سلوك الجد سوى اعتبار أن الجد قد سافر، وإن غيابه قد أتاح فرصة لنمو العلاقات بين ليلى مراد وعامل التليفون. والجدير بالذكر أن هناك فيلماً آخر تشابه في الحدوته هو "بشرة خير" لم يتم فيه إبعاد الأب عن المترل، وتحول عامل التليفون إلى عامل لإصلاح الغاز، وكان غياب الأب هنا فكي العمل لا أكثر، باعتبار أن الموظف يأتي للمترل أثناء ساعات تأدية الوظائف. وأغلب الظن هنا أن حشر الأغنية الدينية ضمن الأحداث كمان أشبه بما حدث في إنشاد أغنية "الرسول" التي أدها سعاد محمد في فيلم "أنا وحدي" لبركات عام **1953** حيث تم الغناء ضمن لوحة منفصلة تماماً عن أحداث الفيلم، وأيضاً أغنية الحج التي أنشدها نور الهدى في فيلم "أفراح" والتي تقول فيها:

مبروك يا حاج وعقبالنا   نحجها ويرتاح بالنا

مبروك يا حاج وعقبالنا

يا مسعدك زرت الكعبة   وطفت بالصفا والمروة

يا ريتنا كنا معاك صحبة   ومن عيون زمزم نروى

وقفت فوق عرفات   يا حج بيت الله

وفزت بالبركات   يا حج بيت الله

وقد حدث الحج في الربع الأخير من فيلمي "المصري أفندي" و"دهب"، ورأيناه في المشهد الختامي في كل من "توحة" و"أين تخبئون الشمس" و"المرأة التي غلبت الشيطان"، وقد تناسق وجود الحج في المشهد الختامي باعتباره الحل الأمثل لكل الصراعات التي يدور حولها الفيلم. وباعتبار أن الدراما صراع بين قوى الشر والخير، وأن مشهد النهاية غالباً ما يكون لصالح الخير، فإن الصراع في هذه الأفلام كان تقليدياً بين الطرفين، وانتصر الخير على الشر، أما في فيلمي:"المرأة التي غلبت الشيطان" و"أين تخبئون الشمس"، فإن الصراع الأساسي بين الدين وخصومه، فحفيد إبليس الذي كان خصماً لآدم وأبنائه قد جدد وجوده في فيلم يحيى العلمي، وهو يرغب في توسيع مملكة الشيطان بأن يضيف المزيد من الخارجين على ناموس العدل الذي أرساه الله سبحانه وتعالى لدى عباده. أما الصراع في فيلم "المصباحي" فقد تمثل في المواجهة بين الإلحاد والإيمان، وقد ردد كل طرف مقولاته حتى انتهى الأمر لصالح العقيدة مثلما هو متوقع.

الفصل الثالث عشر
شهر رمضان

لم يظهر شهر رمضان في السينما المصرية بما يتناسب مع مكانة هذا الشهر الكريم في قلوب الناس، بمن فيهم مسلمين ومسيحيين، فإذا نظرنا إلى المساحة الزمنية التي يمثلها هذا الشهر في العام، باعتباره 12/1 من السنة، فإن عدد الأفلام المصرية التي ظهرت فيها بعض وقائع هذه الشهر لا يقترب أبداً من العشرة من واقع قرابة ثلاثة آلاف فيلما تم إنتاجها حتى عام 2017.

بل أنه بالنظر إلى هذه الأفلام القليلة العدد، سوف نكتشف أن شهر رمضان قد تحول إلى ديكور زمني، أو مكاني تدور فيه بعض الأحداث العابرة، أو بعض الاستعراضات الغنائية لا أكثر. ولذا فإن المشاهدين لم يرو في هذا الشهر ما يتناسب ومكانته من الأفلام. ليس فقط على المستوى الديني، بل أيضاً على المستوى الاجتماعي. فمن المعروف أن شهر رمضان قد امتزجت في أجوائه عادات شعبية، خاصة في مصر، ترتبط ظهورها بحلوله، إلى زيادة حصة العبادة، والتقرب من الله.

ومن هذه الظواهر مثلاً الفوانيس، وتناول نوع معين من المأكولات، بل أيضاً تناول الطعام في وقت محدد من اليوم (سحور، وإفطار)، ثم خروج الناس إلى الميادين، والساحات، والمساجد عقب

الإفطار، وحتى اقتراب السحور، وعادات أخرى كثيرة يعرفها الناس لم نشاهدها قط على شاشة السينما.

وبدا هذا، وكأن السينمائيين قد طمسوا هذا الشهر تقريباً من ذاكرتهم، ومن حواديتهم المكررة، التي اقتبسوا أغلبها من نصوص أدبية وسينمائية عالمية، ليس فيها بالطبع ما يوازي شعائرنا الدينية والاجتماعية في شهر رمضان. ويمكن أن نؤكد أنه لو كان هناك في هذه النصوص الأجنبية التي يتم اقتباسها في أفلامنا ما يقارب ما نعرفه عن شعائر وعادات رمضانية لامتلأت شاشتنا بالكثير من الحكايات الرمضانية.

وبالنظر إلى مجموع الأفلام القليلة التي توصلنا إليها وتعاملت مع هذا الشهر، فسوف نجد أن الكثير منها مصري أصيل، مثل رواية "في بيتنا رجل" لإحسان عبد القدوس التي أخرجها بركات عام **1961**، وأقصوصة "إضراب الشحاتين" التي أخرجها حسن الإمام عام **1967**، ومثل فيلم "العزيمة" الذي كتبه وأخرجه كمال سليم عام **1939**، و"ضربة معلم" لعاطف الطيب عام **1987** والذي كتبه بشير الديك. و"الشيخ حسن" لحسين صدقي عام **1954** والذي كان في الأصل يحمل عنوان "ليلة القدر"، ثم "الفانوس السحري" لفطين عبد الوهاب والذي كتبه أبو السعود الإبياري عام **1960**، أما الأفلام التي تحمل شبهة الاقتباس فهي "قلبي على ولدي" لبركات عام **1953** والذي كتبه يوسف عيسى وبديع خيري باعتبار أن هناك الكثير من النصوص العالمية التي رجع إليها المخرج، وشارك في تأليفها وصياغتها مع كاتب

السيناريو، وكان في بعض الأحيان يشير إلى المصدر الأساسي، وفي أحيان أخرى يتجاهل المصدر. أما حسن الإمام فهو من نفس المدرسة، ولذا فإن فيلم "مال ونساء" الذي عرض عام **1960** لا يمكن معرفة مصدره بالضبط رغم أن محمد عثمان هو الذي كتب له السيناريو. والفيلم الثالث "كهرمان" للسيد بدير عام **1958** مقتبس عن رواية "تاييس" لأناطول فرانس. كما أن هناك أفلاما أخري منها "عسل أسود" **2010**. و"اكس لارج" **2011**، و"لا مؤاخذة" **2014**

وعلى كل، فكما سبقت الإشارة، فإن شهر رمضان قد تحول في كل هذه الأفلام إلى خلفية زمنية، من أجل إبراز حدث بعينه، أو توطيد علاقة، أو لتقديم استعراض غنائي. بينما اختفت شعائره الكثيرة المقدسة حتى من أغلب هذه الأفلام. ويمكن القول أن الشهر ظهر في مجموع هذه الأفلام بجانبه الاجتماعي أكثر من الجانب الديني، مثل مشهد المسحراتي في فيلم "العزيمة"، وشراء الفانوس في "الفانوس السحري" والسيارة المنطلقة بسرعة في شوارع القاهرة ساعة الإفطار في بداية فيلم "ضربة معلم"، وموائد الرحمن في "إضراب الشحاتين" والاستعداد لاستقبال الشهر الكريم في "كهرمان".

وقبل أن نتحدث عن كيف ظهر الشهر الكريم في السينما، فإنه يجدر الإشارة أن المخرجين المسلمين لم يكونوا هم فقط الذين أظهروا رمضان في أفلامهم، بل أن هنري بركات قد قدم فيلمين من تلك الأفلام

الخمسة، منها فيلم تدور أغلب أحداثه في أثناء أيام وليالي الشهر، وهو "في بيتنا رجل".

من بين الأفلام التي تعاملت مع شهر رمضان باعتباره ديكور لأحداث الفيلم نرى "الفانوس السحري" حيث نحن أمام رجل وحيد، مما يعني قسوة حياته في شهر رمضان، وهو يعمل ساعياً في إحدى المصالح الحكومية، ويعامله المدير بالكثير من القسوة والازدراء، مما يعني فك أزمة في حياته، لا تتعلق فقط بحاجته المادية، بل أيضاً برد المعاملة بالمثل إلى المدير الذي تسيطر عليه زوجته.

ويبدو شهر رمضان هنا في مشهد قصير، حيث يعود الساعي من العمل حزيناً مكتئباً، يشاهد الصغار وهم يلعبون بالفوانيس، ويقترب من بائع الفوانيس ويشتري واحداً قديماً من أجل تسليته، أو فك وحدته – والمشهد هنا مفتعل بالطبع ودخيل – فالساعي في المترل يحاول تنظيف الفانوس الذي لا يلبث أن يخرج منه "جني" يخبره أنه يمكنه أن يفعل من أجله أي شيء بشرط ما. كأن يعطيه مبلغاً من المال عليه التصرف فيه خلال يومين رغم مقداره الكبير.

وكما أشرنا فإن وجود شهر رمضان هنا، يعد بمثابة مدخل للعثور على الفانوس السحري، وهو بديل للمصباح السحري في الميثولوجيا الأدبية المستوحاة من "ألف ليلة وليلة"، ونحن هنا أمام موضوع عربي، حتى وإن كانت السينما العالمية قد اقتبسته عادة مرات، ولكننا أمام حكاية "المصباح السحري" بنفس المفاهيم، وإن اختلفت الحدوتة

فالفانوس في بداية الأمر يقع بين يديّ الشخص الطيب، والذي يحسن استخدامه في البداية بقدر ما. مما يجعل الشرير يحاول الحصول على الفانوس بأي ثمن، من أجل مكاسبه، ويظل الفانوس في حالة انتقال بين الطرفين، حتى يختفي أو يبطل مفعوله، فبقاؤه حتى مع الأخيار أمر غير مقبول، ولذا فإن "العفريت" يحدد مطالبه بالنسبة للساعي مصطفى بأوقات محددة، ومرات معدودة.

وكما أشرنا، فإن ظهور شهر رمضان هنا بمثابة حدث عابر في الفيلم لم يتكرر وجوده، حتى بمجرد الحصول على الفانوس الذي هو رمز شعبي ديني لحلول شهر رمضان.

أما فيلم "العزيمة"، فإن هناك مشهداً عابراً يؤكد على نمو العلاقة بين الجارين: فاطمة ومحمد، تدور أحداثه ذات ليلة رمضانية. ونحن لا نرى من هذه الليلة إلا بما يؤكد وجود رمز يدل على أننا في رمضان، فإذا كان الفانوس هو رمز لرمضان في الفيلم السابق، فإن "المسحراتي" هو الدليل على وجود رمضان في أحد مشاهد الفيلم، حيث تصعد فاطمة ومحمد إلى سطح المترل، وهما يبقيان هناك إلى ساعة متأخرة من الليل، ويعني ظهور المسحراتي أن الوقت قد طال بهما إلى أن نسيا نفسيهما. وما أن نسمع دقات طبلة المسحراتي حتى تنتبه فاطمة إلى أن الوقت تأخر بها، أو أن الزمن يتحرك، أما المسحراتي نفسه فيبدو وحده في الحارة وهو يوقظ النائمين:

"يا غفلان وحد الديان، سحورك يا مؤمن وصلي على النبي"

وتبدأ نوافذ المنازل في الإضاءة شيئاً فشيئاً، مما يعني أنه بينما الناس نيام في تلك الليلة الرمضانية صعد الحبيبان إلى السطح لمبادلة الحب، وعلى الفور توقظ فاطمة حبيبها النائم إلى جوارها فيرد: "السحور.. أنت لسه هنا يا فاطمة، ما صحتنيش ليه قبل كده؟" فترد بكل تلقائية: "ما كنتش دريانة بالوقت".

ويبدو رمضان هنا بمثابة رمز على نمو العلاقة أو قوتها بين العاشقين، كما أن الاستعراض الخاص بالفانوس الذي تؤديه نزهة يونس في فيلم "قلبي على ولدي" كان بمثابة مؤشر على سعاة أسرة الموظف الصغير، وهذا الاستعراض نراه في بداية أحداث الفيلم، وفي ليلة رمضانية تنزل الفتاة إلى الشارع للغناء من أجل رمضان وحلوله. وفي كلمات تمتزج التعبيرات الشعبية بكلمات الاستعراض مثل "لولا فلان ما جينا"، و"حالو يا حاللو" في وجود الأب السعيد بموهبة بناته. وبعد الاستعراض تصعد الفتاة إلى المترل، ثم تنتهي تماماً شعائر رمضان كي تنغمس في حكاية الأب الذي يتعرف على راقصة تبتز منه أمواله. فيسرق من أموال الشركة التي يعمل بها، وبضبط الراقصة مع عشيقها يتشاجران، ويموت العشيق، ويدخل الأب السجن، ثم تستمر أحداث الفيلم التي ليس بها أية علاقة مع شعائر رمضان كما هو واضح.

ولعل أقصى ظهور لشهر رمضان هو ما رأيناه في بداية أحداث فيلم "ضربة معلم"، فنحن نرى قبل نزول عناوين الفيلم ثلاثة من الشباب يركبون سيارة مسرعة عقب إطلاق مدفع الإطار مباشرة،

وتنطلق بهم السيارة في شوارع المدينة الخالية. ونكتشف من الحوار أننا في أمسية رمضانية، دون أي سبب ظاهر، وسرعان ما نعرف أن هؤلاء المنطلقين بسيارتهم المسرعة، إنما يودون ضبط أم زميلهم وليد الذي يركب معهم السيارة في المترل، وبالفعل فما أن يفتح الباب، حتى يشاهد أمه راقدة مع صديقه، أي أن الأم هنا تعشق شاباً في عمر ابنها، وفي لحظة المواجهة يقوم وليد بقتل عشيق أمه، ويهرب.

ولا نعرف السبب الذي من أجله أظهر الفيلم هذا الحدث الذي يتنافى مع الشهر الجليل تماماً في رمضان. خاصة أن هروب وليد، وبقية أحداث الفيلم لم نر ما يؤكد بالمرة على أننا في هذا الشهر، فالشاب قد تم هريبه إلى منطقة ريفية، تبدو فيها شعائر هذا الشهر بالغة الوضوح.

وفي هذا الفيلم وجدنا أنفسنا أمام مواقف تتعلق بالدين تبدو غير مبررة، مثل أن ترتدي خطيبة العقيد رفعت الحجاب بشكل مفاجيء. وعندما يسألها عن السبب ترد: مش عارفة.. لقيت زميلاتي في المدينة الجامعية لابسينه، فعملت زيهم.

ولعل أسوأ الأشكال التي ظهر فيها شهر رمضان في فيلم مصري، هو ما رأيناه في هذا الفيلم، ولو أن السيناريو قد حذف تماماً ما يشير أننا في شهر رمضان، ما أحس المتفرج بأي وجود لهذه الإشارة بالمرة.

أما الأفلام التي دارت أغلب أحداثها أثناء شهر رمضان فهي:"كهرمان"، "مال ونساء" ثم "في بيتنا رجل"، و"إضراب

الشحاتين".. ويبدو الشهر في "مال ونساء" بمثابة تنبيه لشحاته الموظف المختلس أن ينحاز إلى جانب الخير، باعتبار أن شحاته يضطر إلى الاختلاس من خزينة الشركة عندما يقوم بتجهيز ابنته نعمت، وهو الذي وقف بالمرصاد – فيما قبل – لمجموع زملائه المنتفعين من الاختلاس. وحسب أحداث الفيلم، فلا يلبث شحاته أن يستعذب ما يفعله، ثم سنراه في النهاية، وفي العشرة أيام الأخيرة من رمضان ينتبه إلى خطيئة ما فعل، فيتصدى لبرعي – المسئول عن المخزن – والذي يسعى إلى حرق عهدته بعد أن اختلس الكثير منها.

وفي الأحداث الأخيرة من الفيلم، نرى بوادر الاحتفال برمضان، حيث تجمع المائدة بين شحاته وزوجته، وابنته نعمت التي انفصل عن زوجها، كما أن شحاته يموت في ليلة العيد، حيث الكل مشغول بالاحتفال، بينما هو يؤثر أن يحترق حين يسعى لإطفاء المخزن، وتنتهي الأحداث بعودة الزوج حسين إلى مترل زوجته، ونسمع تكبيرات صلاة العيد.

وإذا كان شحاته قد تحول إلى الأفضل دينياً في الأيام الأخيرة من رمضان في هذا الفيلم، فإن شخصاً آخر هو أمين المخزن لم يمنعه الشهر الكريم من ارتكاب معصية عامة، بأن يقوم بحرق المخزن من أجل إخفاء اختلاساته.

ولعل فيلم "كهرمان" هو أكثر الأفلام التي كشفت وقائع شهر رمضان في حي شعبي قاهري، فلقد جاء شيخ معمم إلى المدينة من أجل

زيارة الطالب الذي وقع في غواية راقصة، وأثناء هذه الزيارة يحل الشهر الكريم، ويكون فرصة لهداية الراقصة، وفي ليلة الرؤية يتبادل الناس عبارات "كل سنة وأنت طيب" و"رمضان كريم يا أستاذ"، وفي الشارع نرى المسحراتي يقرع طبلة، أما الطلاب فإنهم يجهزون الكنافة، وفي هذا الشهر ارتدت الراقصة كهرمان الحجاب واهتدى تابعها الذي يباشر أعمالها (جسده محمد توفيق)، وأخذت سجادة الصلاة مكانها في البيت. ورأينا الشيخ يصلي الفجر ويردد : "ألا بذكر الله تطمئن القلوب"..

وكما نرى، فإن رمضان هنا له علاقة بأفراد وبأسرة مصرية تعيش في دائرة المجتمع، باعتبار أن شهر رمضان هو أهم مناسبة للم شمل الأسرات وجمعها خاصة لحظة الإفطار. وحول هذه اللحظات البالغة الحميمية، وفي عائلة من طراز أسرة زاهر أفندي الموظف المصري العادي، دارت أحداث فيلم "في بيتنا رجل" المأخوذ عن رواية لإحسان عبد القدوس، أي أن الكاتب هو الذي رسم أحداث وجعلها تدور في تلك الأمسية الرمضانية. وهذا الفيلم كما أشرنا هو الوحيد من مجموع الأفلام التي نتحدث عنها مأخوذ عن رواية أدبية منشورة في كتاب لأديب له شهرته. قدم نفس العالم أيضاً في أقصوصة "إضراب الشحاذين".

أي أن بركات الذي سبق أن قدم اسكتشاً رمضانياً في "قلبي على ولدي" لم يكن لديه الخيار في هذه المرة، ولكنه بدا منبهراً بهذا العالم، وكما جاء على لسان المخرج في الكتاب الذي أعده عوني الحسيني عن

بركات، فإنه يقول: وحتى الآن مازلت أتذكر مشهد "إفطار العائلة" في رمضان وهو من المشاهد المصرية الصميمة وصنعته بإتقان.

هذا المشهد هو فاتحة الفيلم أو هو الحدث الرئيسي فيه، فالطالب الثوري إبراهيم حمدي الذي قتل أحد المسئولين السياسيين لتعاونهم مع سلطات الاحتلال البريطانية، يهرب في المدينة التي تشهد حلول رمضان، ويصبح الهروب سهلاً في شوارع المدينة لحظة الإفطار، حيث تبدو الأزقة والحواري خالية من عساكر الشرطة، ويمكن لإبراهيم أن يتحرك بخفة دون أن يلاحقه أحد أو يلاحظ حقيقته، ثم يدلف إلى بيت أحد زملائه غير الحميمين في علاقته بهم، ويطرق باب شقة زميله محيي في لحظة تكون فيها الأسرة بأكملها جالسة حول مائدة الإفطار لتناول طعامها الرمضاني.

وقد صور إحسان عبدالقدوس، ثم الفيلم من بعده، كيفية تركيب الأسرة؛ فالأب رجل معتدل لم يعمل قط بالسياسة، وهو بالتالي خائف على ابنه محيي من أن يدخل إلى هذا الأمر البالغ الخطورة على مستقبله، أما ابنتاه نوال وسامية، فهما فتاتان تمثلان تلك المرحلة من زمن ما قبل الثورة، تلقتا نصيباً محدوداً من التعليم واستقرتا في المترل في انتظار قدوم العريس المناسب، ومن ملابسهما وطريقة حديثهما ندرك أننا أمام أسرة معتدلة تماماً لا تميل إلى الخوض في بحار المتاعب أياً كان شكلها.

وسوف نرى أن سامية التي تلقت قسطاً محدوداً من التعليم لم تفقد قط إعزازها بنفسها، ولذا فإنها لا تقبل الزواج من ابن عمها عبد

الحميد بسهولة، فهو شاب ضائع ومبتز، ولا يصلح أن يكون زوجاً لها، ولا صهراً لمثل أسرتها المعتدلة السلوك.

إلى مثل هذه الأسرة جاء إبراهيم، ذات أمسية رمضانية، أو بالضبط كما سبقت الإشارة في ساعة الإفطار؛ فقد هرب هذا الطالب من المستشفى عقب القبض عليه وذلك لانهماك الحراس بالاستعداد لتناول الإفطار أيضاً.

وبينما الأسرة تتناول الإفطار.. يطرق باب الشقة، ويتبادل أفرادها النظرات المليئة بالدهشة، فحسب المتوقع فإنه لا يمكن لضيف أن يحل في هذه اللحظة بالذات، باعتبار أن كافة الأسر مجتمعة في بيوتها تتناول إفطارها، ولابد أن يكون الطارق غريباً، وتقوم الابنة الصغيرة نوال كي تفتح الباب، فتفاجأ بشاب واسع العينين جميل المحيا، تعرف جيداً من يكون، يسألها عن أخيها محيي، وتدخل إلى أسرتها التي تستكمل الطعام، فيسألها الأب بصوت أجش مليء بالحنان عن هوية الطارق، فترد بخجل وقلق وإعجاب معاً: اسمه "إبراهيم"، وتستفسر العيون عمن يكون إبراهيم، ويتساءل الأب مرة ثانية، فابنته تتكلم عن اسم، وكأنها تعرف صاحبه تماماً: "إبراهيم مين؟" فترد بنفس الطريقة والشاب لا يزال واقفاً عن الباب: "إبراهيم حمدي.." وترتبك الأسرة، ويرد الأب: "وإيه اللي جابه الساعة دي"، بينما تردد الأم: "يا كبد أمك عليك يا بني"، ولأن نوال تعرف صورة إبراهيم المنشورة في الصحف، ولأنها انجذبت إلى عينيه الواسعتين عندما رأته عند الباب، ولأنه يمثل حلم الفتيات باعتباره

المناضل السياسي الذي يبهر أحلام فتاة مراهقة مثلها، فإن نوال تتحدث عن إبراهيم كأنها تعرفه جيداً، رغم أنها تراه لأول مرة في هذه اللحظات.

أما الأب زاهر وأسرته، فعليه أن يعيش في حالة انقلاب تام في نظام حياته بدخول إبراهيم إلى أسرته؛ فعلى مائدة الإفطار تتم مناقشة أمر هذا الإبراهيم القادم وقد كتب سامي السلاموني حول هذا المشهد قائلاً في مجلة "فن": "وفي أحد مشاهد الفيلم القوية أو نقاطه العالية وفي مشهد لا يتجاوز ثلاث دقائق، يلخص بركات ببراعة هذه المشاعر المختلطة كلها. الأسرة تناقش المفاجأة وهي جالسة إلى مائدة الإفطار، والشاب إبراهيم حمدي ينتظر القرار على باب الشقة، وقد أبدى استعداده للرحيل من أول لحظة للانصراف حتى لا يحرج أحداً. ويصدر القرار المتوقع بالرفض. يذهب محيي الحائر المتورط لإبلاغ زميله بالاعتذار، وينصرف الشاب باحثاً عن مأوى آخر. تراجع الأسرة موقفها وتشعر بالخجل. وكأن كل منهم أحس بنذالته تجاه هذا الشاب، ويريد أن يبدأ باقتراح إعادته إلى البيت، ولكن القرار كالعادة يجيء من الأب ربما بدافع من جذوة وطنية خامدة في قلبه العجوز المرتعش، وربما بدافع إنساني، مثل الأم التي لم يروعها من الأمر سوى لهفة أم إبراهيم حمدي المسكينة على مصير ابنها.

"وفي لحظة إنسانية جميلة يكلف حسين رياض ابنه حسن يوسف بالجري وراء عمر الشريف لإعادته، والواقع أن دور حسن يوسف الصغير من أجمل أدواره، وهو يعبر عن الضعف والتردد و"بلازمة" ذكية

تؤكد على الشخصية المترددة بتثبيت نظارته على عينيه بيده اليمنى من دون حاجة إلى ذلك للتركيز على التوتر العصبي والاستحياء" .

والواقع أن التناقض بين حالة إبراهيم الوحيد في تلك الساعة الرمضانية المبروكة وبين التئام الشمل الأسري لعائلة زاهر هو الذي دفع بالأم أن تتحسر على إبراهيم، فهي بلا شك قد أحست بأمه التي يتمزق كبدها على ابنها، وهي بالتأكيد لا تحس بطعم الراحة، أو التلذذ بالإفطار مثلما يحدث في تلك اللحظات في أغلب البيوت المصرية، ولا شك أن الجملة التي رددتها الأم قد وصلت إلى وجدان زوجها، فأصدر أمره بسرعة لإحضار إبراهيم.

إذن، فقد لعبت جلالة اللحظة الرمضانية دورها في إعادة المناضل الهارب إلى البيت، ولعل الموقف كان سيتغير بالطبع لو تم ذلك في أي وقت آخر غير مناسبة الإفطار الرمضاني، فضلاً عن أن الأسرة المصرية، حتى في زمن أحداث الرواية، قليلا ما تجتمع بنفس الشكل للغذاء ، أو لتناول الوجبة الأساسية في اليوم إلا في إفطار رمضاني.

ولقد أقام إبراهيم في هذا البيت أربعة أيام رمضانية بلياليها. وفي هذه الأيام تدور أحداث الفيلم، فسرعان ما يظهر عبد الحميد ابن شقيق زاهر، ابن عم سميحة، ويرغب في الزواج منها، وهو شاب راسب في الثانوية، وكافة مؤهلاته تدفعه أن يبلغ عن إبراهيم بعد أن اكتشف وجوده في بيت عمه. وبالتالي فهو يساوم الأسرة على أن توافق على زواجه من سميحة باعتبار أن الأسرة قد سبق لها مراراً أن رفضت طلبه.

وهناك خمسة آلاف جنيه تنتظره مكافأة لو أبلغ عن مكان إبراهيم. كما أن هناك عرضاً للزواج من ابنة عمه. بل أنه في لحظة ما يخرج من البيت، ويسرع إلى مدير الأمن، وتمنعه من الكلام، لكن شيئاً ما يكون قد أثار انتباه رجل الشرطة، ومنذ تلك اللحظة تبدأ مطاردة إبراهيم من أجل التعرف على حقيقته.

ويعطي الفيلم قيماً دينية عديدة بهذه المناسبة الكريمة، فوسط أحداث التوتر التي أصابت البيت، فإن إبراهيم يقرر الخروج من البيت حتى لا يسبب أي قلق زائد للأسرة التي استضافته أربعة أيام حدث خلالها تطور في العلاقة بين أفراد الأسرة وبين آخرين، منهم إبراهيم، وعبد الحميد، ثم استدعى ذلك دخول رجال الشرطة إلى البيت فيما بعد. وعندما يقرر إبراهيم مغادرة البيت، تعطي الأم ابنها محيي مصحفاً من أجل أن يأخذه إبراهيم ليحفظه في مرحلته الحاسمة القادمة وهي تردد: "اعطي له المصحف ده عشان ربنا يحفظه ويرجعه لوالدته بالسلامة، يا كبدي".

ولعلنا كمصريين، شاهدنا الفيلم في تلك المرحلة من السن كنا أول من يرى تقسيم الشهادتين بين شخصين دليلاً على الحب والوفاء، وأن يحفظ الله الطرف الآخر حتى تلتئم الشهادتان مرة ثانية، فقبل أن يذهب إبراهيم يكتب لنوال نصف الشهادتين، ثم يأخذه منها النصف الآخر دلالة على الرغبة الأكيدة في الالتقاء مجدداً.

ومثلما دخل إبراهيم إلى بيت زاهر أفندي في ساعة الإفطار، والشوارع خالية، فإنه يغادر المنزل في ساعة مماثلة، وتبدو شوارع المدينة أيضاً خالية تماماً، حتى يتسنى لإبراهيم الهروب من أعين مطارديه.

وبقية أحداث الفيلم تدور في زمن عادي، كأننا لم نعد في شهر رمضان، ابتداءً من ذهاب عبد الحميد إلى مديرية الأمن، ومحاولة إبراهيم الهرب، ومطاردة عبد الحميد، والقبض عليه وتعذيبه، ودخول الضابط منزل زاهر أفندي، وتفتيشه ثم العثور على طرف الشهادتين مكتوبة بخط إبراهيم مما يؤكد على وجوده، وتتعرض الأسرة بعد ذلك للقهر من طرف البوليس السياسي.

وكما رأينا، فإن فيلم "في بيتنا رجل" الذي شارك في كتابته كل من المخرج مع يوسف عيسى، قد دارت أغلب أحداثه في شهر رمضان، وكما هو واضح، فإن الأسرة التي وجدت نفسها تستضيف المناضل الثوري، قد صنعت من حولها جزيرة معزولة تماماً، غير موجودة أساساً بين الناس في شهر رمضان، ثم التزاور، والخروج من البيت، وأيضاً المشاركة في صناعة زينات الشوارع، كما هو معروف في المناطق الشعبية التي تدور فيها أحداث الفيلم، وقد بدت حواري الفيلم خالية من هذه الزينات، كما انعزل أفراد أسرة زاهر باختيارهم، ولم يكن في النص الأدبي أو السينمائي أي أطفال لعلهم يكونون رابطة مع أفراد الجيران، بل خلا الفيلم تماماً من وجود هؤلاء الجيران، أياً كانت أعمارهم، يحدث من خلالهم أي تواصل. وبالتالي فقد تحولت هذه الأيام الرمضانية الأربعة

إلى ديكور سينمائي نشاهد في حشاياه وقائع قصة وطنية في المقام الأول. وقد فات بركات الذي صنع ديكور لحارة رمضانية في "قلبي على ولدي" في حي شعبي مشابه، أن يكرر نفس الأجواء في الفيلم.

أما "إضراب الشحاتين" فهو الفيلم المصري الوحيد الذي يدور حول موائد الرحمن، وزكاة شهر رمضان. والأقصوصة التي كتبها إحسان عبد القدوس في مجموعة "عقلي وقلبي" تدور حول رجل طيب اعتاد إقامة وليمة على مدفع الإفطار في شهر رمضان لإطعام الشحاتين، وهو يتفاءل بهذا السلوك، إلا أن الشحاذين يعلنون إضرابهم ويقدمون مطالبهم. وقد اختار حسن الإمام أن يحول عمله إلى فيلم استعراضي؛ فاستخدم الحوار الغنائي طيلة أحداث الفيلم؛ ففاعل الخير يساوم الشحاذين في قبول مطالبهم. وهو يتحول من فاعل خير إلى وزير يسعى إلى ترشيح نفسه أثناء أحداث ثورة **1919**. وفي الأقصوصة تتم المساومة على مبلغ الصدقة، فيطالب زعيم الشحاذين لأتباعه عشرة قروش لكل فرد، أما الثري فيعرض خمسة قروش، وفي الفيلم يرى الشحاذون أنهم بوقوفهم إلى جانب الوزير، وحضورهم مأدبة الإفطار لدليل على مساندته، ثم تتم المفاوضات بين الطرفين.

الفصل الرابع عشر
الاحتفاليـات الدينيــة

ارتبطت المناسبات الدينية لدى البشر باحتفاليات يصنعون من خلالها البهجة وأسباب السعادة، وقد حدث ذلك في كافة الأديان، فالذهاب إلى المعابد لدى قدماء المصريين، ولدى البوذيين والكونفوشيوسيين يعني في المقام الأول الابتهاج بمقابلة الآلهة ورموزها. ولذا فإن العباد في هذه الأحوال يكونون في أحسن أحوالهم،

يرتدون أفضل ما لديهم من ملابس، ويتطيبون مما يتواءم مع حالات الصفاء النفسي التي يكونون عليها عندما يصيرون بين أربابهم.

انعكس هذا الأمر أيضاً في كافة التواريخ القديمة لدى الإغريق، والرومان، والفراعنة، واليهود، وقدمت هذه الاحتفاليات حتى اليوم لدى المصريين، واكتسبت طابعاً دينياً وشعبياً، فامتزج عيد الفصح لدى الفراعنة ثم اليهود، بأعياد شم النسيم التي ارتبطت بعد ذلك بأعياد القيامة. ثم اتخذت طابعاً احتفالياً توارثته الأجيال ومارسته بشعائره لقرون طويلة.

وعندما انتشر الإسلام في ربوع الأرض، احتفل المسلمون أيضاً بمناسبات سعيدة، وكانت الاحتفالية بأعياد الفطر والأضحى، وظهرت

الاحتفالات في بعض البلدان الإسلامية مثل ظواهر اتخذت الطابع الديني لكنها أيضاً ذات صبغات شعبية.

ولو نظرنا إلى عالمنا الإسلامي فسوف نجد أن هناك مئات الاحتفاليات الدينية في العالم، وقد ارتبطت جميعها لدى الناس بالبهجة، وإشباع بعض الغرائز لدى الناس مثل غريزة الطعام والشراب على سبيل المثال، ففي أعياد الميلاد، وبعد الصيام الصغير يتناول الناس الديوك الرومية خاصة في الأعياد المسيحية في الغرب، وفي عيد القيامة (الفصح) بمصر، وعقب الصيام الكبير يتناول الناس اللحوم والأسماك التي حرموا منها طوال أيام الصيام. كما يقترن ذلك بشم النسيم باعتباره موروث قديم، فيشترك المسلمون والأقباط معاً في الاحتفال بشعائره للخروج إلى الحدائق والتهام البيض الملون والأسماك المملحة وما إليها.

أما المسلمون فإنهم يحتفلون، كما نعرف طبعاً، بالأعياد بأشكال مختلفة تبدو في تجهيز أطعمة العيد، مثل الكعك وشراء الملابس الجديدة خاصة للصغار والابتهاج بليلة العيد والخروج صباحاً جماعات لأداء الصلاة ثم زيارة القبور، وما يلي ذلك من مظاهر ابتهاجية؛ فالأطفال يذهبون إلى الحدائق، ودور السينما، والكبار يتزاورون، وقد بلغت الاحتفالية بعيد الفطر ثلاثة أيام، وأربعة أيام لعيد الأضحى، في بعض البلدان خاصة مصر، وهي عادات وجدت طريقها إلى بعض البلاد الإسلامية كالمغرب، حيث يرى أن العيد الكبير يعني أنه كبير في معناه وما يرمز إليه.

وقد زادت مساحة الاحتفالية بالمناسبات الدينية في مصر، فانتقلت للاحتفال إلى المناسبات الخاصة بآل بيت النبي (صلى الله عليه وسلم)، مثل مولد سيدنا الحسين بن علي رضي الله عنهما، والاحتفال بمولد السيدة زينب حفيدة الرسول، ثم موالد أولياء الله الصالحين، فضلاً عن الاحتفاليات الدينية الخاصة بذكرى مناسبة ليلة الإسراء، وليلة عاشوراء، والنصف من شعبان والاحتفال ببداية السنة الهجرية.

ولسنا هنا بصدد نقاش هذه المناسبات الدينية من ناحية الشرعية والبدعة، ولكننا نحاول الوقوف عند الصور المختلفة التي ظهرت في السينما المصرية عن هذه المناسبات، فباعتبار أن هذه المناسبات أصبحت تمزج بين التراث الشعبي بالإضافة إلى معناها الديني، فقد تعاظمت الاحتفاليات بها، خاصة مع التطور الحضاري الذي عرفه الناس، وعلى سبيل المثال فقد رأينا في الفصل السابق عن السينما وشهر رمضان كيف أنه في عام **1939** حسب أحداث فيلم "العزيمة"، فإن وظيفة المسحراتي كانت إيقاظ النيام من أجل تناولهم سحورهم، ولا شك أننا في نهاية القرن العشرين، فإن المسحراتي قد اختفى من حياتنا ليتحول إلى شخصية تراثية بعد انتشار التليفزيون، فأصبح ليل الناس متواصل مع برامج التليفزيون، فلا تنام أغلب الأسر إلا بعد صلاة الفجر.

ومثلما عكست السينما كيفية الاحتفال بشهر رمضان، عكست أيضاً الاحتفالية بالأعياد الدينية خاصة عيدي الفطر والأضحى، ولعل من أبرز المشاهد التي يذكرها مشاهد السينما، منظر ذلك الأب المأزوم الذي

يقف وراء واجهة زجاجية يتطلع إلى ملابس الأطفال، وهو لا يستطيع أن يشتري منها لابنته الوحيدة في فيلم "حياة أو موت" لكمال الشيخ عام 1954.

ونحن نعرف أن العيد قد اقترب من خلال تعليق المعلق: "أقبل العيد.. وارتفع ضجيج المدينة الضخمة، وبدا سكانها وكأنهم خرجوا جميعاً إلى الطرقات، فيمضون إلى المتاجر يبتاعون منها الثياب والهدايا" ويكشف الفيلم أن العيد ليس سعيداً على كافة البشر، فهذا الرجل الواقف وراء الفاترينة في عوز مادي بعد أن تم الاستغناء عنه من وظيفته، كما أنه مريض ينتظر أن تجرى له عملية جراحية.. ويتقدم هذا الموظف، واسمه أحمد إبراهيم، نحو مبنى الشركة التي كان يعمل بها، ويقابل المدير من أجل صرف مستحقاته المالية التي هو في أشد الحاجة إليها، ويصور لنا الفيلم أنه من المستحيل صرف مستحقاته المالية التي هو في أشد الحاجة إليها، ويصور لنا الفيلم أنه من المستحيل صرف هذه المستحقات قبل العيد، وأن عليه أن ينتظر بضعة أيام. وعندما تأتي مكالمة هاتفية للمدير ويتحدث إلى حفيده الصغير، يبلغه أنه سوف يأتي له بأغلى الهدايا التي يروح يحددها له، وعقب المكالمة فإن هذا المدير يمد بيده بمبلغ بخس إلى الموظف السابق باعتباره "عيدية" لصغيرته، ولكن الرجل المعوز يرفض بشدة، ويخرج ثانية إلى الشارع كي يقف أمام فترينات المحلات، ويقرر أن يبيع ساعته لشراء فستان العيد لابنته دون أن يتمكن من شراء الحذاء أو الشنطة.

والمفروض حسب أحداث الفيلم أننا في ليلة العيد، لم نعرف بالضبط أي عيد هو من العيدين، وأن الفيلم تدور أحداثه في ساعات ما قبل العيد. فما أن يعود الرجل إلى بيته حتى يختلف مع زوجته التي تترك له البيت، وتبقى معه ابنته الصغيرة، وتصيبه الأزمة الصحية، فيرسل الابنة لإحضار الدواء المكتوب في الروشتة.

وباعتبار أننا نعرف قصة الفيلم، حول الدواء المغلوط الذي صرفه الصيدلي للابنة، ثم اكتشف خطأه فسعى لاستعادة الابنة والدواء، أو إبلاغ الشرطة بهذه الكارثة المنتظرة، لكن من الواضح أن شوارع القاهرة التي رأيناها في الفيلم قد خلت تماماً من أي احتفالية بالعيد القادم، رغم أن علي أبو شادي يقول أن كمال الشيخ يقدم وثيقة تاريخية للقاهرة عام **1954** في كتابه "كلاسيكيات السينما العربية"، وكأننا بإزاء فيلم تسجيلي وفق أحمد خورشيد في تصويره، رغم ما يكتنف التصوير الخارجي من صعوبات.

وكافة أحداث الفيلم التي تتبع الطفلة التي أخذت الدواء المغلوب والتي تدور في شوارع المدينة كشفت لنا عن مدينة مزدحمة في يوم عادي من حياتها، وكأن مسألة الاحتفالية بالعيد فرعية أسوة بكافة الأفلام المصرية التي تناولت مثل هذه الليلة "ليلة العيد".

والفيلم الذي أخرجه حلمي رفلة ويحمل نفس العنوان "ليلة العيد" من تمثيل شادية وإسماعيل يس وشكوكو وعبدالفتاح القصري وإلياس مؤدب، وحسن فايق عام **1949**، تدور أحداثه حسب وقائعه

في ليلة العيد، لكننا لا نرى أي مظاهر لهذا العيد سوى أن هناك ثلاثة إخوة يبحثون عن فرصة عمل في أحد الملاهي الليلية، فيختلف حول أختهما ياسمينة الشريكان صاحبا الملهى، فأحدهما لبناني يريدها لبنانية، والآخر متحمس للفن الشعبي المصري، ووسط هذا فإن الإخوة يدخلون شقة بطريق الخطأ تتم فيها مؤامرة، وبالتالي فإن الفيلم لا يحمل سوى اسم الاسكتش الذي أداه الإخوة الثلاثة في الملهى الليلي.

وفي نفس الفترة الزمنية قدم صلاح أبو سيف فيلمه "لك يوم يا ظالم" عام **1951**، والذي يدور في أحد الأحياء الشعبية، وكمشهد تمهيدي للمجتمع الذي ستدور فيه قصة جريمة مقتل رجل على يد صديقه المخلص، ثم استلاب زوجته، فإن المخرج يجعل المشهد يدور في الساعات الأولى من العيد، حيث نسمع أصوات تكبيرات العيد في خلفية المشهد، ثم تقترب الكاميرا من مجموعة من الصغار يحتفلون بالعيد. وعندما أراد أبو سيف إخراج نفس السيناريو عام **1987** تحت اسم "المجرم" صور نفس المشهد بالألوان الطبيعية ورأينا صبياً صغيراً يرتدي "شورت" يركب دراجة، وأرجوحة مزدانة يتأرجح عليها بعض الأطفال، ومظاهر أخرى للعيد. ثم يدخل بنا المخرج إلى الأحداث مباشرة التي تدور بين الحمام الشعبي وبين بيت الأم صاحبة هذا الحمام الشعبي.

وكما فعل حلمي رفلة وكمال الشيخ فإن العيد بمثابة شكل شعبي، بعيد عن المغزى الديني المعروف في المجتمع المصري، وسرعان ما تختفي وسائل الاحتفال كي يدخل كل فيلم في الموضوع مباشرة، أما في

فيلم "رجال ونساء" لحسن الإمام عام 1961، فإن الأحداث قد انتهت بحلول العيد، وقد حلت هذه المناسبة لتكون بمثابة حل للمتاعب التي حاقت بالموظف الذي أراد إنقاذ المخزن بأي ثمن. وفي فيلم "الجنتل" لعلي عبد الخالق عام 1996 رأينا احتفالية ضخمة بالأعياد في التسعينات، وتم عرض لقطات تسجيلية عديدة لجامع محمود بالمهندسين، وقد ازدحم بالمصلين من الرجال والنساء، ثم انتقل الفيلم ليصور فرحة أهل الحارة بالعيد، سواء على الأطفال أو الكبار، ورسم الفيلم احتفالية عيد الأضحى بذبح الخراف، وتوزيع اللحوم كما لم نر من قبل في أي فيلم.

وبنفس الصورة تناثرت صورة الأعياد في لقطات مختلفة من الأفلام المصرية، يصعب على الذاكرة لمها، ومن ناحية أخرى فإن الأغنيات التي يعرفها الناس عن الأعياد بدت بمثابة أعمال محشورة ضمن أحداث الأفلام مثل أغنية "يا ليلة العيد أنستينا" لأم كلثوم في فيلم "فاطمة" عام 1947، وأغنية "هل هلال العيد" التي غنتها نور الهدى في إحدى فقراتها الاستعراضية كمطربة تعمل في ملهى ليلي في بداية أحداث فيلم "عايزة أتجوز" لأحمد بدرخان عام 1952. وقد تم صنع الديكور على هيئة أرجوحة ترمز إلى هذه المناسبة، بينما الزبائن ومنهم عبد السلام النابلسي، وعمه منير بك (سليمان نجيب) يجلسون في الصالة. كما أن محرم فؤاد قد سار وسط شوارع تحتفل بالفعل بالعيد، فرأينا عن غير قصد كافة مظاهر الاحتفالية وهو يغني لحبيبته التي خاصمته في فيلم "لحن السعادة" لحلمي رفلة عام 1960 ويردد: "وأنت عني بعيد.. والجراح بتزيد كل يوم يا حبيبي. كل يوم بتألم.. حتى يوم العيد.. يوم العيد". ومن

الواضح أن المخرج قد استفاد من هذا اليوم ليؤلف موقفاً وأغنية، إذ ليس من السهل تأجيل تصوير الفيلم حتى يأتي العيد فعلاً .

أما المواسم الدينية التي سبق أن ذكرناها، فقد اختفت الاحتفالية بها تماماً في السينما المصرية، لكن "شم النسيم" ظهر أيضاً في مشاهد عابرة، فقد ذهب الزملاء في إحدى الشركات في نزهة خلوية، وفي "أميرة حبي أنا" لحسن الإمام عام **1975**، وقد تعمد الفيلم تصوير بهجة الناس على كلمات الأغنية دون أن يحس المتفرج أنه أمام خلفية لشم النسيم فعلاً، وهناك فيلم يحمل اسم هذه المناسبة تم إنتاجه عام **1952** من إخراج فيرنتشو، وهو فيلم ضاع في أرشيف السينما. كتب السيناريو له كاتب أجنبي يسمى ب. زارنيللي. ومن تمثيل سميرة أحمد وحسن فايق ومحمود شكوكو، وتدور وقائعه يوم شم النسيم تتخلله قصص هزلية، حول فتاة تحاول الإيقاع بين عروسين، باعتبار أن تلك الفتاة تحب العريس ولكن مكيدها لا تلبث أن تفشل.

وفي الجانب الآخر فإن الموالد، وهي ذات خلفية دينية بدرجات مختلفة قد كثر تواجدها في السينما المصرية. ولا شك أن ارتباط الاحتفاليات بالمناسبات الدينية يعطي تأثيراً قوياً نفسياً وعاطفياً لدى المشاهدين. وفي كتابه عن عروسة المولد لعبد الغني النبوي الشامي، يؤرخ على عجالة للموالد في مصر ويقول: "من الثابت أن الخلفاء الراشدين لم يكونوا يحتفلون لا بمولد الرسول ولا بموالدهم أنفسهم"، ثم يقول في موضع آخر أنه في الدولة الفاطمية حيث تأسست دولتهم في باديء الأمر

في المغرب، وامتد سلطانهم على كثير من أمصار الدولة العباسية، فاستولوا على مصر والشام والحجاز واليمن وغيرها.

"ويصعب على الباحث تحديد أصل حفلات الفاطميين هذه في مصر، فهي لم تكن توجد في تقاليد بلاطهم في أفريقيا أو حتى في بلاط مصر قبل مجيئهم إليها، كما لم تقم هذه الأعياد فجأة أثناء حكمهم. وعلى الاحتمال أن ظهورها له علاقة وطيدة برسوم حفلات بلاط ورجال العصور الوسطى بصفة عامة. وعلى الرغم من وجود حفلات في البلاط أيام الطولونيين والإخشيديين، إلا أنها كانت محدودة لا تقاس بعظمة موالد الفاطميين وروعتها. ولكن من الواضح أن الحفلات والمهرجانات والأعياد كانت معروفة في بيزنطة وفارس العربية. وكتاب الحفلات لقسطنطين سجل للحفلات البيزنطية والفرس لم تنقطع طوال حكمهم[12]

وبصرف النظر عن هذه الشرعية للموالد ومدى حرمانيتها باعتبارها بدعة، فإنها مرتبطة لدى الناس بمشاعر دينية عميقة، فالناس تحس أنهم بالتقرب إلى أولياء الله الصالحين وأضرحتهم كأنهم يتقربون من الله سبحانه وتعالى، وهذه وجهة نظر لما تم تفسيره لدى البعض. ولسنا بصدد شرح هذه الظاهرة وتفنيد أسباب الوقوف ضدها. بلا شك أن مجموع الأفلام التي تعاملت مع الموالد الدينية يزيد عن كافة الأفلام التي

---

[12] عروسة المولد، عبد الغني النبوي، دار الكتاب العربي، القاهرة عام **1977**

ظهرت فيها شعائر المسلمين بالاحتفال بشهر رمضان والأعياد ثم بالمواسم الدينية. ولعل ذلك يرجع إلى عدة أسباب نوجز منها الآتي:

- المولد مناسبة مثالية لتجمع أكبر عدد من البشر، جاءوا عن اختيارهم للمشاركة في احتفالية لها جانبها الديني والاجتماعي، ولا شك أن وراء كل هذا العدد من البشر عشرات القصص، منها قصص حب، واختفاء أطفال ولصوصية. ويبدو ذلك واضحاً في المشاهد الأولى من فيلم "المولد" لسمير سيف عام 1989، فهناك أم تذهب إلى المولد كي تتبرك بابنها أمام ضريح السيدة زينب، باعتباره وحيدها الذي رزقت به بعد سنوات من الحرمان، ووسط زحام الناس في المولد يقوم النشال "علي" بخطف الطفل بركات ويربيه مع ابنته أمارة ويدعي أنه ابنه ويغير اسمه ويعلمه النشل.

ومن الواضح أننا أمام ظاهرة غير دينية، بل هو شكل اجتماعي يشكله الخارجون على القانون، وحيث يجد النشالون في الموالد فرصة ذهبية لتحقيق مكاسبهم، وقد نجح النشال هنا ليس في نشل زبون، بل في سرقة طفل من أمه العجوز (أمينة رزق)، والتي ظلت طوال أحداث الفيلم في حالة لهفة وحزن على ابنها الذي اختفى ولديها أمل أن يعود مرة أخرى إليها.

ومثل فيلم "ليلة العيد" فإنه يكاد يتحدث عن العيد بمجرد الاسم، فإننا لا نرى من المولد سوى ذلك المشهد القصير في بداية الفيلم. وهو مشهد تم تصويره بين الاستوديو ومولد حقيقي، وقد تكرر هذا

الأمر في اللقطات الأولى من فيلم "ليه يا هرم" لعمر عبد العزيز عام 1993 حيث نرى وقائع مولد السيدة زينب في خلفية اثنين من الأحياء، جالسين في مقهى، يطل مباشرة من أعلى على ميدان السيدة المزدحم. وكما نرى فإن وقائع الفيلم التي تصور أن أجانب جاءوا لهدم الهرم باعتباره أنه تم اكتشاف بترول من أسفله، وزمن تصوير الفيلم قد توافق مع عقد لمولد الذي يتم في بداية شهر يناير في السنوات الأخيرة حسب التقويم الميلادي، فقام المخرج عمر عبد العزيز بتصوير بطلي الفيلم محمد منير ورانيا فريد شوقي في تلك المقهى بالإضافة إلى بعض وقائع المولد مثل الدراويش والراقصين والأراجيح. وليس في هذا المشهد بالمرة ما يوحي بقيمة المولد دينيا، ولكن بمثابة تجمع بشري لأناس جاءوا من أجل الابتهاج وقضاء بعض الوقت السعيد، وقد سبق لمثل هذا المشهد أن تم في منتصف أحداث فيلم "آه يا بلد آه" لحسين كمال عام 1986، حيث يذهب عم أيوب إلى مولد السيد البدوي، وهناك يبيع الأدوية المغشوشة للبسطاء.

- **كما أن المولد مناسبة مثالية لتجمع أكبر عدد من الغوازي والراقصين وصناع البهجة لدى الرواد. هؤلاء الذين يأتي الناس من أجل رؤيتهم يغنون ويرقصون، وقد صور حسين فوزي جانباً من هؤلاء في فيلمه "تمر حنة" عام 1958 وهؤلاء الغوازي ينتقلون بين الموالد دون أن يكون لدى أي منهم شعور ديني بهيبة هذه المناسبات، بل العكس، فإن الكثيرين منهم يفقدون هذه الموالد ما تتسم به من هيبة دينية ويفعلون ما يتعارض بالفعل مع الدين. وقد روى لنا حسين فوزي**

كيف أن الغازية تحاول هدم أسرة تحمل عوامل فنائها في داخلها، ولغة المال تسيطر أساساً على هؤلاء الغوازي صناع الموالد.

و"تمر حنة" هنا تفعل كل ما هو هادم للمجتمع؛ فهي امرأة تطمح للمال، وللمكانة الاجتماعية الأعلى مقابل ما تملكه من جمال لا أكثر. ورغم أنها مخطوبة لحسن، فإنها تتركه وتذهب إلى حيث يقيم ابن الأثرياء أحمد. وهي تكون سبباً في الشجار بين رجلين يملكان من الفتوة والقوة ما يدفعهما إلى التناحر. بل أن معسكر الغوازي يتحطم في إحدى هذه المعارك. ويدخل حسن السجن وتذهب تمر حنة إلى قصر أحمد، فتكون حاجزاً بينه وبين خطيبته، وتكذب على أبيه الذي يغرم بها، وترقص في الحفل وتكون رمزًا للشرور المتولدة من المجتمع الذي تنتمي إليه حسبما تروي الأغنية في الفيلم، ويكون نصيبها في النهاية طعنة غير قاتلة على يديّ حسن الذي خرج من السجن لاستعادتها والانتقام منها..

ورغم أن هذه المجموعة من الغوازي وصناع الموالد يتواجدون حول الأضرحة ومقامات الأولياء، فإن الفيلم هنا لم يتقرب قط من أي من هذه الشخصيات ذوات الرموز الدينية، بل أننا رأينا المولد مكاناً خصباً للصوص الموالد والخارجين على القانون.

وقد رأينا مولداً آخر من أقدم الموالد في السينما في فيلم "العزيمة" ولعله أشهرها، وهو يتضمن كل الرموز الموجودة فيه، وينسلخ من معناه الديني لدى الناس وإذا طالعنا السيناريو المنشور لهذا الفيلم رأينا هذه المفردات واضحة، فحسب أحد المشاهد الأخيرة في الفيلم نرى "الحارة"

في ليلة المولد من وجهة نظر فاطمة وقد نصبت فيها ملاهي الرقص وملاه للبهلوانات والمصارعين. وأقيمت فيها المراجيح والعرائس والأطعمة ثم نرى الزينات والأعلام والأنوار. وفي هذه الأجواء ستدور المعركة الفاصلة من أجل استرداد فاطمة وعودها إلى زوجها محمد .

وفي فيلم "قنديل أم هاشم" عاد للمولد شكله العقائدي، فالناس تتجمع في داخل صحن مسجد السيدة زينب من أجل إقامة الحضرة، ويجتمعون خارجها من أجل إحياء ليلة مولدها. وفي هذه الليلة من المولد فإن الدكتور إسماعيل يشعر بمدى التناقض بين ما ينادي به الدين، وما يؤمن به الناس، ولذا فهو في مواجهة حقيقية مع الناس وخاصة خادم المقام الذي يستفيد من كل هذه الجموع من الناس. وفي فيلم "بنات الليل" لحسن الإمام عام **1955**، تقوم الراقصة (هند رستم) بزيارة بيت حبيبها حسين (كمال الشناوي) المطل على مسجد السيدة زينب، وفي المترل يروح الأب يحدث الراقصة باعتبار أنها ابنة لرجل ورع، وأنها هدية لابنه دون أن يعرف حقيقتها، وكذلك تمتدح الأم (فردوس محمد) سلوكها، وأخلاقها الحميدة، ويصحب الأبوان الفتاة إلى النافذة لمشاهدة وقائع المولد وكيف تقام الحضرة، ويكون ذلك المشهد بمثابة حافة خلاص للفتاة التي تحس أنها لا تليق كراقصة أن تتزوج من ابن هذه الأسرة.

تظهر الموالد دائماً في الأحياء الشعبية، أو لنقل داخل الأركان القديمة من المدينة. والغريب أن أكثر موالد السينما ارتبطت في المقام الأول بالسيدة زينب وسيدنا الحسين أكثر من بقية الموالد الأخرى

الموجودة في أنحاء الجمهورية. وإذا كان فيلما "اللص" لسعد عرفه 1990 و"آه يا بلد آه" لحسين كمال عام 1986 قد ذهبا إلى مولد السيد البدوي فإن المولد الأكبر في فيلم "أيام الرعب" لسعيد مرزوق عام 1988 يتم في منطقة الحسين التي أوى إليها خبير الآثار محروس فياض الذي تطارده مخاوف الثأر، ويعيش هذا الشاب في منطقة مليئة بالحس الديني والشعائر الاجتماعية والدينية، فجاره رجل ورع هو الحاج عبد الرحيم، ويرتبط محروس عاطفياً بابنة هذا الحاج ويخطبها، ويحاول الرجل التقي أن يزرع في قلب الشاب الطمأنينة مقابل الخوف الموجود بداخله، وهو في حالة انتظار للرجل القادم من الصعيد ويسعى لأخذ الثأر منه. وقد اختار المخرج أن تتم المواجهة النهائية بين محروس والقاتل في أثناء شعائر مولد سيدنا الحسين؛ فوسط الخوف الذي يملأ قلبه، فإنه محروس يجري مذعوراً وسط المجذوبين، ويصل إلى حالة من الهيستريا حيث يجري حافي القدمين ويصرخ وسط الناس ويخطب في الجمع وخطبة غير محددة الكلمات، ويجري حتى يصل إلى جزار في وسط السوق فيغفله ويسرق منه الساطور، وينفذ مرة أخرى وسط الزحام ضمن الابتهالات والمواكب الدينية ويهتف في الجموع التي تبدو منغمسة وسط شعائرها داخل ضريح المسجد "عويضة وصل الحسين يا ناس.." ثم يجد نفسه وجهاً لوجه أمام خصمه الذي يسدد إليه الرصاص القاتل. أما هو فيحرك ساطوره من حلاوة الروح، ويهوي به على جمجمة عويضة ويقتل كل منهما الآخر..

وقد رأينا في هذا الفيلم كافة شعائر الموالد الدينية مثل الحضرة، والجموع التي تهتف بالأدعية الخاصة بها، والرايات التي يرفعها المتصوفون

في مثل هذه الاحتفالات، وقد بدا كل شخص منغمساً حسب منظور الفيلم داخل نفسه، فالفارق وسط ابتهالاته لم يسمع قط صرخات محروس ولم ينتبه إلى الساطور والدم والجثث الساقطة فوق الأرض.

وكان سعيد مرزوق قد قدم حضرة دينية أخرى في فيلمه "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" عام **1985** ينظمها عبد الشافي (حسن مصطفى) الذي يرمز إلى المواطن المتدين وسط مجموع من النماذج التي عرضها الفيلم، وتقيم في قصر أثري قديم يملكه نبيل حافظ (حسين فهمي) ابن الباشاوات الذي هاجر عن مصر من ثمانية عشر عاماً بعد أن فرضت ثورة يوليو الحراسة على ممتلكاته.

ولسنا هنا أمام مولد بمعناه المألوف، لكن سعيد مرزوق الذي صور بعض جوانب الحضرة في فيلمه السابق الذكر فإنه في "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" أكسبها معنى دينيا، فعبد الشافي هنا نموذج للخير، فهو يؤدي دور المنبه إلى الشر الذي يحوط بالقصر من خلال مكبر الصوت وهو يمثل الرعاية الدينية لجيل جديد من الأطفال.

وعندما يقيم عبد الشافي الحضرة (حلقة الذكر)، فإنه يحاول إقناع وريث القصر نبيل لحضورها، ويذكره أنه هو الذي رباه عندما كان صغيراً، وينصاع إليه الوريث فهو يرى من حوله أن الجميع فاسد ويقتنع في النهاية أن النهاية تجيء في الحل الديني بالتطهير النفسي حيث يرى أن العنف في التخلص من النماذج الفاسدة التي دخلت القصر لابد

أن يكون هو الفيصل، وعبد الشافي (ولاسمه هنا رمز معنوي) يردد دائماً الآيات القرآنية في حواره مع الآخرين.

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم سينمائياً، ولكن من الواضح أن هذا الرجل هو الرمز الروحي الذي قام بحراسة القصر طوال غياب أصحابه. وكأن المخرج يود أن يعطي المتفرج الإيحاء بأن هذا القصر هو مصر التي قيدت حركته سنوات طويلة فغزته قوى من كافة القيادات المدنية والدينية وترعرعت حتى جاء وقت لظهورها فجأة كي تتصارع فيما بينها.

وهناك حلقة ذكر أخرى في مقام التلاوي في جزيرة الوراق في فيلم "للحب قصة أخيرة" لرأفت الميهي عام **1986** تعد مجالاً خصباً لكافة المؤمنين بهذا الشيخ المزعوم. ويقول مجدي الطيب في نشرة نادي السينما حول هذا الفيلم عن مولد الشيخ التلاوي: "ومع رسوخ المعتقدات الساذجة لدى الأهالي وإيمانهم الشديد بالأوهام تنطلق الزغاريد مع عودة التلاوي شيخ القرية المزعوم، ورغم أنهم لا يعلمون صنعته الحقيقية إلا أنه لا يهم أياً منهم أن يتعرف على الحقيقة الغائبة أو يبحث عنها. وحتى عندما يحدثهم الطبيب عن حقيقة التلاوي (الناس كلها عارفة إن التلاوي كداب وإن اللي حواليه دول مش شيوخ إسلام.. دول شيوخ منصر، الإسلام بريء منهم..) رغم ذلك فلا أحد يصدقه، بل تحلو لهم الحياة في الوهم مادام يبعدهم عن الواقع الأليم بمنغصاته

المريرة.. ويحاول الأستاذ عبد الله أيضاً أن يتحرى عن حقيقة التلاوي بشكل أكثر عمقاً عندما يقدم تصوره قائلاً :

"التلاوي كان شيخ منصر ولما مات دفنوه أصحابه هنا وسلموا نفسهم للحكومة، فلما جه العمار للمنطقة وجدوه مدفون فافتكروه ولي تفتكر ربنا ينسخ روحه ليه؟ ناقصين حرامية في البلد؟"

وتضيع الكلمات مع تملك الوهم من العقول والاعتقادات القوية إلى كرامات التلاوي .

الفصل الخامس عشر
المسلـمون والأقبـاط فـي السينما المصرية

في الكثير من الأفلام المصرية، ظهر الأقباط بمثابة طائفة من طوائف الشعب، لهم ما للمسلمين من نفس الحقوق والواجبات الاجتماعية، وقد اشترك هؤلاء الأقباط في الحروب والأحداث الكبرى التي شهدهّا مصر في العصور المختلفة خاصة في القرن العشرين إلى جانب أقرانهم المسلمين.

عندما وجدت نفسي بصدد إعداد هذه الدراسة عن الدين في السينما المصرية، اتسعت الآفاق فجأة أمامي، بين الكتابة عن الأقباط في السينما، وبين الكتابة عن العلاقة بين الأقباط والمسلمين في هذه السينما. وقد تشبعت هذه الآفاق أمام الباحث لدرجة يمكن منها تأليف كتاب منفصل، لم يقم أحد بتقديمه من قبل، وقد بدا هذا في إعلان عثرت عليه في مصادر معلوماتي، عن أفلام قام حلمي رفله بإنتاجها في بداية الستينيات، ولاحظت أن كثيراً من الأقباط قاموا بإنتاج أفلام من طراز "رابعة العدوية" و"وا إسلاماه"، فضلاً عن أفلام تاريخية تمجد العرب في عصور ازدهارهم.

وسرعان ما تفتحت أمام عيني صورة كتاب يتناول دور الأقباط في صناعة السينما المصرية، يتضمن المخرجين والمنتجين والممثلين الذين

عملوا على ازدهار هذه السينما، وأيضاً المؤسسات القبطية، مثل المركز الكاثوليكي الذي يضم أكبر أرشيف منظم لهذه السينما، والذي أشرف على تأسيسه باحث دؤوب هو فريد المزاوي، والمراجع الموجودة في هذا المركز باللغتين العربية والفرنسية، لا تتوفر في المؤسسات الرسمية لوزارة الثقافة التي أساس وظيفتها هو تدبير مثل هذه المعرفة عن السينما.

وقد تم إرجاء هذا البحث، كي نتوقف عند المسيحية كدين في السينما المصرية، بالنظر إلى النص السينمائي الذي يشاهده الناس على الشاشة، أي الحكايات التي يراها المتفرجون، ووجدنا أن هذا الأمر في حد ذاته ينقسم إلى عدة أقسام. فالقصص السينمائية مليئة بالشخصيات القبطية، موجودة في الحكايات مثل وجودها في الحياة، تتباين قصصهم مع أنفسهم، وأيضاً مع المسلمين، مثلما هي قائمة في أي مجتمع. وهم في تلك الحالات مواطنون عاديون، لكن سرعان ما تتدخل مسألة الدين إذا حدث ما يبين هذا الفارق بين الطرفين، مثل أن تتولد قصة حب بين طرفين، ينتج عنها تغيير مصائر أشخاص كثيرين من الأطراف.

وسرعان ما وجد الباحث نفسه أمام بحر خضم من المعلومات عن هذا الموضوع، فقد أظهرت السينما هذا الموضوع في عدة زوايا: الأولى منها تتحدث عن قصص حب يائسة بين المسلمين والمسيحيين، كأن تحب فتاة مسيحية شاباً مسلماً، وتصبح الديانة عائقاً ضد اقتران الاثنين، أو استمرار العلاقة بشكل سوي.

أما الزاوية الثانية فتتمثل في تصوير قصص الحب التي نراها في الأفلام بين المسيحيين أنفسهم، مثلما حدث في أفلام من طراز "البوسطجي" و"شفيقة القبطية"، و"ضحك ولعب وجد وحب"، و"الناصر صلاح الدين" و"الراهبة". وفي هذه الحالات فإن الدين لا يبدو بارزاً قدر الطائفية، فلا يمثل الدين أي عائق في اقتران الحبيبين، وكأنما هي قصة عادية، لكن العواقب التي نراها واقفة أمام استمرار هذه العلاقة تتمثل في أي عراقيل ومتاعب تعترض أي عاشقين في أي فيلم، ليست فيه إشارة إلى ديانة البطلين، مثل وجود طرف ثالث من نفس الدين مثلما حدث في فيلم "الراهبة" لحسن الإمام، و"شفيقة القبطية" لنفس المخرج، ومثل العادات الاجتماعية في فيلم "البوسطجي".

وسوف نفرد حديثنا هنا في البداية حول الأفلام التي تحدثت عن علاقات حب مستحيلة بسبب الدين بين طرفين، وخاصة تلك الأفلام التي تحدثت بشكل مباشر عن هذه القصص، والواقع أن هناك أفلاماً كثيرة ناقشت ذلك الموضوع بشكل مباشر، والبعض الآخر تعرض لها بشكل عابر.

وقد اتضحت هذه العلاقة بشكل أكثر بلورة في أفلام من طراز "الشيخ حسن" لحسين صدقي عام **1954**، و"لقاء هناك" لأحمد ضياء الدين عام **1975**.

وبالنظر إلى هذه الأفلام سنجد أن هناك مجموعة من السمات تجمع فيما بينها منها:

أغلب هذه الأفلام تقوم أساساً على أساس أن الفتاة قبطية، وأن الحبيب مسلم. ولعل ذلك يرجع في المقام الأول إلى حساسية العلاقة ومسألة الإنجاب إذا حدث زواج بين الطرفين فحسب الشريعة فإنه يمكن للرجل المسلم أن يتزوج من امرأة من غير دينه، وأن تبقى هي على ديانتها، وذلك كي يكون الأبناء مسلمين ولكن يجب ألا يحدث العكس. وقد راعت الأفلام التي رأيناها هذه النقطة؛ فكان الحبيب دائماً هو الرجل. هو الشيخ حسن طالب الأزهر الذي يحب الفتاة القبطية لويزا، وهو عباس في "لقاء هناك".

ولم تحاول السينما المصرية أن تزج نفسها، مثلما حدث مع التليفزيون المصري في بداية عام **1996**، بأن تجعل هؤلاء الفتيات العاشقات يتركن أديانهن، وكأن السينما بذلك تدعو إلى أن يترك كل من هو غير مسلم ديانته ليصير مسلماً. وهو ليس دور السينما بالمرة، ولعله لهذا السبب، فإننا لم نر في القصص السينمائية المصرية مسيحياً يحب فتاة مسلمة، ويترك دينه من أجلها.

كما أن أغلب هذه القصص قد انتهى بعدم الاقتران بين الطرفين ففي "لقاء هناك" أذعن كل من الشابين لضغوط الأسرة، فتزوج عباس من ابنة عمه ليلى (زبيدة ثروت)، وعملت إيفون (سهير رمزي) موظفة، ثم اختارت دخول الدير كأنها لا تود أن تهب نفسها لرجل آخر، بينما قبل عباس بالأمر الواقع حيث تزوج ابنة عمه وأنجب منها الأبناء.

وفي "الشيخ حسن" تزوجت لويزا (لبلى فوزي) من طالب الأزهر رغم إرادة أهلها، ولذا فإن أسرة الشيخ حسن (حسين صدقي) تتنكر لهذا الزواج، ويحاولون الضغط عليه ليطلقها فيرفض.وتبعاً لاستعطاف الأم، حتى لا يتحطم كيان الأسرة القبطية فإن حسن يقوم بتطليق زوجته. ويمنعه والدها من رؤيتها هي وابنه، فتموت لويزا من شدة الحزن، وتوصي القسم بتسليم الابن لأبيها المسلم، وأن تسلم جثتها لزوجها ليدفنها.

الجدير بالذكر أن هذا الفيلم قد تعرض لمتاعب عديدة، فمنع عرضه عند إنتاجه عام 1951، ويقال أن البعض أشعل دار السينما عند عرضه الأول، وحسب إعلان منشور في مجلة "أهل الفن" – 4 أكتوبر 1954 ــ فإن حفل الافتتاح سيتم تحت رعاية الرئيس جمال عبدالناصر، يخصص إيرادها للمؤتمر الإسلامي، وذلك في إطار إشارة في أعلى الإعلان "اليوم يتحقق مبدأ الفن في خدمة الإسلام".

وكما لاحظنا، فإن العاشق في أغلب هذه الأفلام طالب، لا يستطيع الزواج من حبيبته لأسباب اقتصادية، وخاصة عباس الذي لا يمكنه الاقتران بإيفون لحاجته المادية لأبيه التاجر. ولذا فإنه محكوم على الحب في كل هذه القصص بالفشل، تبعاً للضغوط الاجتماعية، وذلك يعكس أحداث الواقع، فكم نعرف في دوائرنا الاجتماعية أشخاصاً يعيشون مثل هذه الحياة بأقل قدر من المتاعب، ربما أقل مما تصوره السينما.

أغلب هذه القصص السينمائية مستوحى من نصوص أدبية مصرية، كتبها أدباء يؤمنون بحرية العقيدة "لكم دينكم ولي دين" كما قدمها سينمائيون مسلمون أبدوا حماساً للتعامل مع طوائف الشعب وحدة واحدة. من هؤلاء الأدباء نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وثروت أباظة، ومن بين السينمائيين هناك حسن الإمام، ورأفت الميهي، وأحمد ضياء الدين، وحسين صدقي. هذا بالنسبة للأفلام التي تحدثت عن علاقات الحب بين أقباط ومسلمين، أما بالنسبة لقصص الحب بين بنات وصبيان أقباط، فسوف نفرد لها حديثًا منفصلًا، ولكننا لن نراها تخرج كثيراً عن هذا الإطار.

وقد تغيرت بعض النهايات والتفصيلات بين الروايات والأفلام. وعلى سبيل المثال فإن ماجي في "النظارة السوداء" مسيحية من أصل لبناني، ودائماً تضع الصليب على صدرها، دون أن تدري أبعاد ما يرمز إليه. وقد تجاهل الفيلم الذي أخرجه حسام الدين مصطفى، وأعد له السيناريو لوسيان لامبير هذه العلاقة تماماً، ولم تحدد الهوية الدينية لفتاة عابثة، باعتبار أن هذا النموذج يمكن أن نجده في أي مكان. أما مصير إيفون في "لقاء هناك" فكما أشرنا فهو مختلف عن الرواية في الفيلم، وأعتقد أن كاتب السيناريو قد رجع في ذلك إلى نهاية فيلم"المعجزة" المأخوذ عن "أنشودة برناديت" الذي رآه الناس في نهاية الخمسينات. ومن المعروف أن الكثيرات من النساء في السينما يذهبن إلى الدير عقب فشلهن في الحب، ولكن هذه الظاهرة غير موجودة بنفس الكثافة في المجتمع المصري.

قد يرجع ذلك إلى ارتباط هذه الظاهرة سينمائياً بالمرحلة الرومانسية التي ازدهرت في الخمسينات، ثم في الستينات، فغالباً ما ترتبط الرومانسية بالتضحية من أجل الحبيب، أو بفقدان هذا الحبيب في ظروف درامية مؤلمة، وهذان العاشقان البريئان يجدان نفسيهما يصطدمان بعقبات اجتماعية تحول تماماً دون اقترانهما، فيحطمان حبهما بأي شكل عند أعتاب معبد التقاليد الاجتماعية. وفي السينما المصرية لم يرتبط هذا فقط بالحاجز الديني بل أيضاً بالحاجز الاجتماعي، مثل العلاقة بين حبيبين أحدهما من عائلة ثرية ذات حسب ونسب، والثاني فقير معدم.

وقد عزفت السينما على هذا الموضوع لسنوات طويلة في أفلام عديدة، ولعل أبرز الأمثلة تلك المجموعة المتلاحقة المأخوذة عن "غادة الكاميليا"، فعلى الحبيبة أن تضحي بحبيبها لأنها من عائلة فقيرة، وأيضاً لماضيها المشين، أما هو ابن الأصول فعليه أن يتزوج من امرأة من نفس طبقته الاجتماعية، وهذا الحاجز الاقتصادي والاجتماعي ينضم إليه في أفلام أخرى الحاجز الديني. وهو مرتبط في المقام الأول بالمجتمع، فلا شك أن الأبوين في فيلم "الشيخ حسن" يواجهان ضغطاً اجتماعياً، كل من الطائفة التي يمثلها، ضد هذا الزواج الذي حدث بين طالب أزهري، وبين لويزا. وقد رأينا الشيخ حسن قد امتثل للطلاق بناء على رغبة والد زوجته، بينما عجز الأب نفسه أن يثني ابنه عن استكمال هذا الزواج واستمراره.

ولذا.. فإنه في الأفلام التي قامت فيها علاقات حب بين مسلمين وقبطيات، لم تكن هناك أي حاجة لوجود حاجز اقتصادي واجتماعي بين الحبيبين، بل يكفي الحاجز الديني، ففي الأفلام التي نحن بصدد تخصيصها بالحديث، هناك علاقة جيرة بين الطرفين، بمعنى أنهم يعيشون في نفس الحي، بل في نفس الحارة، وبالتالي فهما يتمتعان بنفس المستوى الاجتماعي، وأن الفارق في هذه الحالة ضئيل للغاية. ففي "الشيخ حسن" نرى الأسرتين متجاورتين في السكن، تنمو بين الأطراف صداقة، وعلاقات حميمة، لكن هذا الزواج الذي تم بين الفتى وحبيبته، ينبه أعضاء الطرفين معاً أن هناك حاجزاً قوياً، ومن هنا تأتي الدراما التي تفرض نفسها على الحدث.

وفي "لقاء هناك" عادت العلاقة لتأخذ شكلاً رومانسياً؛ فهذا الحب موجود بين الاثنين منذ الطفولة، كما أنهما يسكنان نفس الحارة، وتتقدم بهما السنون فيزداد الحب حتى يصير طالباً، يصطدم حبهما بعقبات الموروث الديني، وكما أشرنا، فليس هناك فارقاً اجتماعياً يذكر بين الأسرتين. وقد وضع الفيلم بين العاشقين عائقاً رومانسياً هو شخصية ابنة العم ليلى (أدت الدور زبيدة ثروت)، فهي فتاة عاقلة وجميلة وتناقش عباس في أفكاره ومعتقداته.

والعقبة التي يصورها الفيلم ليست الدين وحده، ولكنها أيضاً حاجته للمال كي يتزوج ممن يحب، فالحبيبة إيفون تترك بيتها من أجل حبيبها، إلا أن أسرة خالتها لا ترحب بها لموقفها الاجتماعي، فتلجأ إلى

عباس للاقتران به، لكنه يؤجل الفكرة إلى حين تخرجه، وسوف نراه فيما بعد قد تزوج من ابنة عمه، أما إيفون فلم تجد أمامها سوى أن تدخل الدير.

في هذه الأفلام، كان المنطق أن الحب بين البشر لا يعرف أي عائق، وأن العلاقات الإنسانية كثيراً ما تبرز بين الناس من خلال منطق الآية القرآنية الكريمة "لكم دينكم ولي دين"، وإذا كان رسول الله صلى الله عليه وسلم قد اقترن بماريا القبطية، وأنجبت منه وليدها إبراهيم، فإن المجتمع في الأفلام المصرية لم يعترف بسهولة بهذا الحب المتنامي بين أقباط ومسلمين، وهي خطيئة مجتمع يحول مثل هذه العلاقات إلى مادة لثرثرة في الاجتماعات المختلفة، ومن هنا فإن العائلات التي ينتمي إليها العاشقين تتعرض لما يسمى بالقيل والقال من حولها، رغم أن العاشقين في أغلب هذه الأفلام لم يرتكبا أي موبقات، وتأخذ العلاقة شكلها الرومانسي أو الشرعي، فلا خطيئة بين الطرفين ولا زلة، بل أن الشيخ حسن يتزوج على السنة من لويزا، ومع هذا فإن المتاعب تحوط الاثنين.

ولذا فإنه محكوم على مثل هذا الحب بالفشل، مثل الحب الذي يجمع بين أي عاشقين، لا يقف الأبوان فقط ضده بل المجتمع. وتنظر هذه الأفلام إلى العلاقات الاجتماعية باعتبارها القيد الذي يعوق هذا الحب، بينما يسمح الدين نفسه بذلك دون أي عائق.

ومثلما ماتت "غادة الكاميليا"، ماتت لويزا بين يدي القس، وهي تطلب منه أن يسلم ابنتها إلى الشيخ حسن، وأن يقوم زوجها بدفنها

بمعرفته. وعقب وفاة لويزا يحس أفراد الأسرتين بمدى الظلم الفاحش الذي ارتكبه كل منهما، وسرعان ما يمتثل أمام العين موضوع الصراع بين عائلتين في "روميو وجولييت"، وكأن موت لويزا هنا هو الرابط القوي الذي سيكون بين الأسرتين، ويبدو هذا الرباط من خلال الابنة التي ستتم تربيتها بين العائلتين القبطية والمسلمة لكل طرف منهما الحق في امتلاكها.

وفي هذه الأفلام يبدو الحاجز الاجتماعي الطائفي هو العزول الأكبر، أي أننا هنا أمام أفلام اجتماعية تتعدد فيها المستويات الدرامية، ولا تبدو فيها الشخصيات الرئيسية منفصلة عن الكيان الاجتماعي أسوة بالكثير من الأفلام العربية.

ويمكن اعتبار فيلم "لقاء هناك" هو النموذج الأكمل الذي يجمع بين كافة السمات العامة لهذا النوع من الأفلام، فهو مأخوذ عن نص أدبي، كما أن جميع العاملين به من المسلمين حتى لا يشوب مثل هذا الفيلم قولاً أن طائفة الأقباط تصنع فيلماً لمناصرتها. كما أننا أمام فيلم رومانسي يقوم على قصة حب بين إيفون (سهير رمزي) وجارها عباس (نور الشريف) منذ الصغر في حي شعبي، وفي هذا المجتمع يزداد الاحتكاك بين الناس كما يزداد القيل والقال عند أول احتكاك من هذا النوع من العلاقات، ولذا فإن الأب (محمد السبع) تاجر، على الأقل كما جاء في النص الأدبي، يتعامل بالبيع والشراء مع الناس، وكذلك مرقص (أحمد الجزيري) والد إيفون.

والفيلم كما جاء على لسان عبد المنعم سعد، في كتابه عن السينما المصرية في موسم (الكتاب التاسع) يطرح عدة قضايا اجتماعية هامة هي:

قضية العلم والإيمان وصراع الإنسان حول إيمانه وقيمه وحضارته العلمية.

قضية الفلسفة باعتبارها أساساً للوصول إلى الحقيقة وصراع الأفكار من خلال حرية التفكير.

التربية الدينية في الأسرة باعتبارها إحدى مصادر مكونات شخصية الفرد.

قضية الحرية من خلال ممارستها بما لا يتعارض مع قيم المجتمع من دين وعادات[13]

ويحاول الفيلم أن يمزج بين موقف عباس كطالب جامعي يمر بمرحلة الشك الديني، وهو شك مرتبط بالتفكير العلمي لدى الشاب دارس الهندسة، وليس فقط نابعاً من ثقافته وقراءاته في كتب التاريخ والفلسفة. وقد تناولنا أراءه المليئة بالشك في فصل آخر لكن ليست هناك علاقة بين أفكار عباس هذه وبين حبه لفتاة مسيحية، فيصور الفيلم عائلة مرقص القبطية باعتبارها عائلة مصرية متدينة تحترم شعائر دينها وتمارسها، ويبدو هذا واضحاً في رفض الأسرة كاملة بل والعائلة، ويتضح

[13] السينما المصرية في موسم، عبد المنعم سعد، الكتاب التاسع، القاهرة.

في موقف الخالة حين لا ترحب بوجود إيفون ببيتها عندما تلجأ الفتاة إليها.

كما أن أسرة عباس نفسها متدينة، بل أن الفيلم يحرص على تصوير هذا التدين بشكل معتدل، دون أي تشدد نراه في آباء آخرين؛ فالأب يحرص على تربية ابنه دينياً، ويعمل على تحفيظه القرآن الكريم منذ صغره وأن يؤدي الصلاة في مواعيدها، وهو ما يطلبه معه كلما حان موعد أحد الفرائض، وليس في هذا أي تشدد أو تطرف، والأب لا يفعل ذلك بنفس القسوة التي رأيناها في فيلم "الملائكة لا تسكن الأرض" لسعد عرفه. ومع هذا فإن الطفل عباس لا يقبل هذه الأمور التي يفرضها أبوه عليه بسهولة.

وليس هناك سبب مباشر بين معاملة الأب وبين لجوء الابن إلى حب فتاة مسيحية، فكما أشرنا فإن وجود إيفون في عائلة متدينة قد يشكل عقبة نحو هذا الحب، لكن في الكثير من الأحيان فإن الحب لا يعرف الجنس ولا العنصر والدين، كفاصل بين البشر، والسبب الأساسي للحب هنا، أن العلاقة منذ الطفولة تعد بمثابة أمر طبيعي بين إيفون وعباس الذي يجد تناقضاً بين رؤيته العلمية لما يدور من حوله، وبين ما هو مرغم عليه، ولذا فإنه في النص الأدبي يهرب من أداء فريضة الجمعة ويكون ذلك سبباً للمواجهة بين الطرفين.

وقد وسع النص السينمائي من الدائرة الاجتماعية حول عباس، فابنة عمه ليلى فتاة مسلمة مؤمنة . وهي تدخل معه في نقاش دائم حول

الدين. تحاول أن تشده إليها وإلى أفكارها، ولكن من الواضح أن عباس لم يتغير بسهولة بل أنه مبرمج على ألا يتغير. وعائلة ليلى هي نموذج الأسرة المصرية المعتدلة التدين ترفض بشدة أفكار عباس، وينظر أفرادها إليه باعتبار أن الله يهدي من يشاء أو أن هداية ما سوف تأتي حتماً.

كما أن هناك طرفاً آخر في حياة عباس يمكن من خلاله النظر إلى الأشياء، وهو الصديق شعبان الذي جسده الممثل سيف الله مختار، فهو يعيش في حياة اجتماعية مقتدرة عن حياة عباس. وهو شخص منقسم داخل نفسه، فرغم علاقته براقصة، وحياته المليئة بالنزوات، فهو لا يتوقف عن ممارسة الشعائر الدينية، فيذهب إلى الصلاة ولكن هذا لا يمنعه أن يتردد على الكباريهات. بل ويجذب عباس للذهاب معه، لكن هذا الأخير لا يتقبل هذا العالم بسهولة.

وليس هناك تبرير في الرواية والفيلم أن يهجر عباس حبيبته إيفون، إلا أنه غير قادر على ذلك مادياً باعتباره طالبًا، ولذا فإنه في لحظة مواجهة مع الأسرة، تهجر إيفون منزلها وتلجأ إلى حبيبها الذي يبدو سلبياً للغاية، وفي رأينا أنه لو كان مثقفاً حقيقياً، أو لو كان صاحب موقف، لدافع عن حبه إلى النهاية، لكنه يقابل حبيبته بسلبية تدفعها إلى اللجوء لأسرة خالتها، ثم بعد ذلك تقرر أن تدخل الدير. وكما أشرنا فإنها في الرواية تعود إلى أسرتها التي تتعامل مع كل هذه التجربة الاجتماعية بأنها مجرد نزوة عابرة لفتاة مراهقة.

وكما أشرنا فإن الفيلم يقدم أبطاله من الشباب غير القادرين على اتخاذ قرار يحدد مصائرهم. ولذا فهم فاقدو الأهلية. ولم يكن اللجوء إلى الدير من طرف إيفون سوى ضعف شديد في اتخاذ القرار، ولكن قد يكون ذلك مبرراً باعتبارها فتاة صغيرة في مجتمع لا يرحم من حاول حتى أن يخطيء.

أما عباس فلم يجد سوى الجوء إلى أسرة عمه وأن يتزوج من ابنة العم ليلى، وذلك بعد أن تخرج من الكلية، وهي فترة قصيرة للغاية بعد انتهاء قصة حبه مع إيفون، أو فلنقل بعد أن لجأت الفتاة إلى الدير.

وقد بتر الفيلم بعد ذلك قصة الحب بين مسلم وقبطية، كي يتولى حل مشكلة الشاب الذي لم يتوقف عن الشك، وعلى طريقة حل الأزمة من خلال موقف عصيب رأينا مثله في فيلم "الوسادة الخالية" لصلاح أبو سيف عام 1957، فإن التغير الذي يحدث لصلاح تجاه زوجته يتحدد عندما تتعرض لأزمة صحية شديدة ويحس صلاح بأهمية زوجته في حياته، وأنه قد ظلمها فيلجأ إلى السماء يدعو لها بالنجاة ويدرك أن حبه الأول لسميحة كان بمثابة وهم. فإن عباس يتعرض لنفس الموقف مع اختلافات شكلية، عندما تتعسر ولادة زوجته ليلى وتصبح في موقف خطير للغاية، يناقش صلاح الطبيب فيما يمكن أن يفعله يسأله أن يستخدم كافة ما لديه من كفاءة علمية، لكن الطبيب نفسه مؤمن، ويعرف تماماً أن الله موجود وأنه سبب لكل العلوم.

وفي مشهد النهاية يجد عباس نفسه محاطاً بكل من حوله من أفراد أسرته وأسرة عمه، يبتهلون إلى الله بالدعاء من أجل إنقاذ ليلى، وأمام حالة التأثير الوجداني مع إلغاء العقل تماماً الذي طالما استخدمه في الجدل يبدأ عباس في ترتيل الدعاء. وتركز الكاميرا على وجهه، وتتغير ملامحه الجامدة ثم نسمع أصوات الوليد القادم، وتعلو الفرحة وجه عباس، ثم تركز الكاميرا على وجوه الجميع، فقد تحققت المعجزة.

تبقى إشارة.. في أن بعض المخرجين الأقباط قد ناقشوا أحياناً قصص الحب في إطار كوميدي.. بين فتى مسلم وفتيات من أديان أخرى مثلما حدث في فيلم "فاطمة وماريكا وراشيل" والفيلم اقتبسه أبو السعود الإبياري عن مسرحية "زواج فيجارو" لبومارشيه وصور فيه الشاب المسلم في حياته، يتلذذ بالعبث بالبنات ويعدهن بالزواج. منهن المسيحية ماريكا، واليهودية راشيل، ومثل هذا التباين الطائفي غير موجود في النص الفرنسي، لكن الفيلم تمت صناعته في فترة كان اليهود والمسيحيون والمسلمون يعيشون معاً في إطار نسيج اجتماعي واحد. وأي فتاة من الثلاثة تود الزواج من فتى ثري يقوم بتغيير اسمه حسب طائفة العائلة التي تنتمي إليها الفتاة. ولم تكن ماريكا هنا قبطية، بل هي مسيحية يونانية ابنة لإحدى الأسرات التي كانت تعيش في مصر في تلك الآونة، كما أن ماريكا في فيلم "حسن وماريكا" لحسن الصيفي هي أيضاً يونانية. وهذا الفيلم كتبه أبو السعود الإبياري عام 1959، وهو يعتمد في المقام الأول على كوميديا الموقف، فحسن (إسماعيل يس) يحب ماريكا (مها صبري) ابنة الحلاق اليوناني. وينافسه في حبها شخص آخر يدعى فهمي.

وعندما تصل رسالة من اليونان إلى الأب قادمة من شخص يدعى ماركو. وسرعان ما تنقلب الأحداث إلى كوميديا الموقف، وكما نرى فإن أبطال هذه الأفلام الكوميدية بما فيها "حسن ومرقص وكوهين" لفؤاد الجزايرلي عام 1954ليس لهم مواقف عاطفية وجدانية، وليست علاقة الحب بين طرفين من طائفتين مختلفتين تسبب أي متاعب من التي تعرض لها أبطال الأفلام التي تناولناها في الحديث في هذا الفصل.

الفصل السادس عشر
الحب.. في عشيرة الأقباط

باعتبار أن الأقباط المصريين – وأيضا المسيحيين – نسيج أساسي في المجتمع لهم دورهم الاجتماعي الرئيسي، فإن الكثير من قصص هؤلاء الأقباط قد تلاحمت مع قصص إخوانهم المسلمين في أفلام السينما. كما أن بعض هذه الأفلام كان أبطال قصصها الرئيسيين من هؤلاء الأقباط، أسوة بأن الكثير من قصص السينما تروي أيضا حكايات المسلمين.

وفي الكثير من هذه الأفلام تلاحمت هذه القصص المسلمة المسيحية في نفس النسيج، باعتبار أن هذا هو هيكل المجتمع، وأنه لا يمكن انفصال طائفة عن أخرى، فالمسلمون يشاركون أقرانهم المسيحيين في أعيادهم الدينية ومناسباتهم الخاصة، وكذلك يفعل الأقباط مع المسلمين، وسوف نرى أن هذا التلاحم موجود في أفلام بعينها، من خلال قصص مجموعة من طلاب مصر الجديدة في فيلم "ضحك ولعب وجد وحب" لطارق التلمساني عام 1993، وأيضا في "البوسطجي" لكمال حسين عام 1968، و"للحب قصة أخيرة" 1985، ثم "سيداتي آنساتي" لرأفت الميهي 1990، و"التحويلة" لأمالي بهنسي 1996. هذا بالإضافة إلى مجموعة الأفلام التي أخرجها حسن الإمام مثل "الراهبة" 1965 و"شفيقة

القبطية" **1963** و"بديعة مصابني" **1975**. ثم هناك القصة التاريخية في فيلم "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين بين عيسى العوام ولويزا عام **1963**.

ومن خلال هذه الأفلام يمكن أن نجمع مجموعة من السمات التي تربط فيما بين هذه الأفلام، وموضوع الهوية القبطية التي ظهرت في كل فيلم أو جزء من قصص هذه الأفلام وهي:

يتفاوت ظهور الهوية القبطية، أو إخفاؤها لاعتبارات اجتماعية عامة من فيلم لآخر، ففي بعض الأفلام لم يؤكد السيناريو المكتوب على هوية أبطال القصص، وإن كانت أسماء هؤلاء الأشخاص تأخذ الهويتين معا، مثلما حدث في فيلم "البوسطجي" أمام شخص مثل جميلة، وخليل، ومريم، ووصيفة، أما والدا جميلة فقد أشير إليهما في السيناريو المنشور باسم "والدة جميلة" و"والد جميلة"، ولكن السيناريو يشير إلى أن اسمه "سلامة" وقد أشار النص الأدبي المأخوذ عنه الفيلم إلى هويتهما الدينية. وجميلة تتلقى تعليمها في مدرسة دينية بأسيوط، وهي نوع من المدارس تضم الكثير من التلاميذ من الديانتين.

وإذا كان النص الأدبي ليحيى حقي في "دماء وطين" قد أشار إلى هوية جميلة وأسرتها، فإنه لا توجد أي إشارة واضحة بالمرة إلى هذه الهوية في الفيلم، بل أن جميلة تستحلف عمها بالنبي مرتين في المشهد رقم **66** من السيناريو الذي يدور في بيت العمة بالنخيلة: "ياللا والنبي يا عمتي نروح"، ثم هي تكرر الحلف مرة أخرى "والنبي يا عمة.. عشان خطري".

والمعروف أن الأقباط لا يميلون إلى القسم بشكل عام، ويستخدمون ألفاظ من طراز "صدقني". كما خلت جدران بيت المعلم سلامة من أي إشارة إلى الهوية الدينية للأسرة، وأيضا لخليل، ولم يكن الفيلم في حاجة للدخول إلى هذه النقطة، ولكن الأسماء التي تأتي على لسان خليل تتحمل التأويل، فخليل في المشهد رقم **69** يشير أن "نجيب أفندي واصف جوز أختي اللي في إسكندرية كان مواعدني بوظيفة" وهو اسم قبطي بقدر ما هو اسم مسلم في صعيد مصر.

لكن هناك أفلاما أخرى تتم الإشارة إلى الهوية القبطية بكل وضوح مثل شفيقة القبطية، وبديعة مصابني (وهي أسماء حقيقية في التاريخ)، ومثل الخالة دميانة في "للحب قصة أخيرة"، ومثل "ماما تريز" صاحبة البيت في "سيداتي آنساتي" وهناك بالطبع إشارة واضحة إلى ديانة كل من مها وفريد في فيلم "ضحك ولعب وجد وحب". ويبدو ذلك واضحا من خلال اللوحات المعلقة على جدران منزل الفتاة. كذلك هناك إشارة واضحة إلى أن عيسى العوام قبطي مصري في فيلم "الناصر صلاح الدين"، بالإضافة إلى الأماكن التي تدور فيها أحداث أفلام أخرى مثل "الراهبة".

*ظهرت شخصيات قبطية عديدة في أفلام مصرية تشير إلى الوحدة الوطنية في مصر، وقد بدا ذلك واضحا في أفلام مثل "الناصر صلاح الدين" وشخصية المناضلين في "بين القصرين"، وأيضا شخصية القس في نفس الفيلم، ونفس الشخصية في فيلم "الزواج على الطريقة

الحديثة" لكمال كريم، وأيضا شخصيات الجنود الأقباط الذين يدفعون حيواهم من أجل أوطانهم في الحروب ضد إسرائيل في أفلام "الرصاصة لا تزال في جيبي" و"أبناء الصمت" و"العمر لحظة" وغيرها. وقد تعاملت السينما مع هؤلاء الأشخاص بشكل طبيعي باعتبار أن الأقباط جزء من نسيج المجتمع. وأنه يتم تجنيد أبناء الشعب مهما كنت ديانتهم شريطة اللياقة الجسمانية والعقلانية، وفي داخل الوحدات العسكرية تنصهر كافة الطبقات الاجتماعية والطائفية، تحت لواء الرتبة التي يحملها كل شخص.

والكثير من القصص التي تظهر هذه الوحدة الوطنية تعود إلى التاريخ، سواء المعاصر منه، أو التاريخ القديم، فرغم الحملة باسم الصليب القادمة من أوروبا، فإن عيسى العوام القبطي المصري، حسب الفيلم، يدافع عن وطنه مصر ضد الغزاة الأجانب مهما كانت هويتهم الدينية، ويشارك في تدمير مراكبهم، وقد أبرز المخرج يوسف شاهين هذه الشخصية في الفيلم للتأكيد على أن الوحدة الوطنية في مصر قديمة، وأنه عندما يقترب خطر أجنبي، ولو باسم الصليب، فإن أبناء الصليب المصريين يهبون للدفاع عن وطنهم، وهم لاينطووون تحت اسم الصليب القادم من أوروبا. ومن التاريخ الحديث كان هناك مشهد التأم فيه أبناء الهلال والصليب لمواجهة جنود الاحتلال الإنجليزي في "بين القصرين" وسقط ضحايا من الطرفين برصاص هؤلاء الجنود منهم (فهمي أحمد عبد الجواد) وزملاؤه الأقباط.

وهناك مشهد في هذا الفيلم يتصاف فيه رجل من الأزهر، وقس، ثم يخرج الاثنان لقيادة مظاهرة وطنية ، تنادي بالوحدة للهلال والصليب، ومن التاريخ الأكثر حداثة باعتبار أن حرب أكتوبر قد صارت تاريخا الآن، اشترك في الحرب من خلال الأفلام السابقة الذكر جنود مسلمين وأقباط أيضا. وفي فيلم "التحويلة" لأمالي بهنسي **1996** يدافع ضابط مسلم عن السجين القبطي الذي تم اعتقاله خطأ في أحد المعتقلات، وقد دفع كل منهما ثمن موقفه، فاختلطت الدماء القبطية المسلمة عندما أطلق أحد الجنود النيران على الاثنين، فراحت الدماء تنسال في نفس المجرى، لونها أحمر تعبر عن قوة التلاحم.

*لم تقدم السينما أقباط مصر كذميين، بل كمواطنين يعيشون قصص حب فيما بينهم، مثلما يعيش مسلمون نفس قصص الحب بمفرداتها، فإذا كانت هناك أفلام ربط فيها الحب بين مسلمين ومسيحيين سبقت الإشارة إليها في الفصل السابق، فإن هناك أفلاما أخرى قامت فيها قصص حب بين مسيحيين فقط، دون أي تدخل من المسلمين بالمرة، ولعل فيلمي "شفيقة القبطية" و"الراهبة" هما أبرز مثالين على ذلك. والفيلم الأول تدور أحداثه في مصر الربع الأول من القرن العشرين، أما الفيلم الثاني فيدور في لبنان.

وليست هناك علاقة بين القصة التي رأيتها في الفيلم، وبين الرواية التي نشرها جليل البنداري قبل عامين من عرض الفيلم، كما ليست هناك علاقة بين وقائع الرواية، والحقيقي للراقصة شفيقة القبطية. فحسب

مقال نشره محمد السيد شوشة في مجلة "دنيا الفن" عام 1962، فإن البنداري قد استوحى هذه القصة عن شفيقة القبطية من قصة كتبها شوشة عن راقصة أخرى اسمها "توحيدة" فمزج البنداري بين اسم شفيقة القبطية وبين حوادث عاشتها توحيدة.

وليس مجالنا هنا المقارنة، لكن السيناريو الذي كتبه محمد مصطفى سامي قد اختلف تماما عن الواقع والنص الأدبي، ونحن نرى شفيقة في قمة مجدها، وليس في بدايته مثلما حدث في رواية البنداري، حيث يقوم الأب بطرد ابنته شفيقة بعد أن أخطأت، وتضطر أن تترك وحيدها عزيز في أحضان والدها، وتمر السنوات ويقع عزيز بعد أن كبر في السن طبعا، في غرام سعاد ابنة أسعد باشا، وهو عشيق والدته شفيقة. وتتعرف المرأة على ابنها دون أن يعرف هويتها الحقيقية بالنسبة له. ويحدث أن يتقدم عزيز لخطبة سعاد، فيهينه والدها ويطرده. وتسمع بهذا شفيقة فترد له الإهانة بأن تزدريه أمام زوجته. وتبعا لهذا فإن الباشا يأمر بوضع عزيز في السجن ويتخلى عن شفيقة، ويختار خادمتها بهية عشيقة جديدة له بعد أن قامت هذه الأخيرة بسرقة أموال شفيقة وثروتها من الذهب. وأمام صدمة سعاد العاطفية في فشل حبها ودخول عزيز السجن، فإنها تختار دخول الدير ورفض الاقتران بعزيز عقب خروجه من السجن، أما شفيقة القبطية تسقط في أعناق العوز والفقر، وتتعاطى الكوكايين ثم تموت بين ذراعي ابنها الذي يعرف في آخر لحظة أنها أمه.

ونحن أمام قصة قبطية في المقام الأول، وأغلب أبطالها من العشاق، وغير ذلك من الأقباط، وليست هناك إشارة إلى أن قصة حب بين شخصيتين من ديانتين مختلفتين قد قامت هنا، وأيضا في فيلم "الراهبة" لنفس المخرج وأيضا لنفس كاتب السيناريو، وقد جسدت فيه هند رستم شخصية راقصة، والقصة هنا يرجح أن تكون مقتبسة من رواية فرنسية كعادة النصوص التي يكتبها محمد مصطفى سامي لحسن الإمام. الراقصة وأختها فتاتان مسيحيتان تعيشان في لبنان، وإن كانت اللهجة في كل الفيلم باللغة العامية المصرية، وهما يتعرفان على المرشد السياحي عادل، تعجب به هدى. لكنه ينصرف عنها إلى أختها التي لا تعرف مشاعر هدى نحوه، ويتفقان على الزواج. وتنهار هدى وتمر بحالة نفسية سيئة. فتتعرف على فؤاد صاحب أحد الملاهي الذي يغريها بالعمل في الملهى، وتصبح نجمة لامعة، ويحاول الكثيرون كسب ودها، ولكنها تضيق بحياتها وتقرر دخول الدير لتصبح راهبة .

وفي الفيلمين، خاصة الأخير، صور حسن الإمام شعائر الرهبنة بالتفصيل، وها نحن ثانية أمام قصة حب كل أطرافها من نفس الديانة، دون أن يكون هناك أطراف من ديانة ثانية، وإذا كانت إيفون قد دخلت الدير في فيلم "لقاء هناك" بسبب فشلها في حب عباس المسلم، فإن هدى تدخل الدير هنا كي تضحي بمن أجل أختها. ونرى في هذا الفيلم هدى قبل أن تصدم تضع الصليب على صدرها، وتتبرك بتمثال العذراء فوق الجبل كما أنها ترفض العودة للحياة الطبيعية بعد الرهبنة.

وهناك فيلم ثالث لحسن الإمام، كتبه أيضا محمد مصطفى سامي حول نفس قصص الحب يحمل اسم الفنانة الشهيرة "بديعة مصابني" وهي امرأة لبنانية جاءت إلى مصر كي تعمل في فرقة نجيب الريحاني الذي تتزوج منه، ويصنع منها نجمة ذات شهرة عريضة، ولكنهما لا يلبثان أن ينفصلا كزوجين، وتقيم فرقة خاصة بها، ثم ما تلبث أن تنهار على يدي الراقصة الجديدة ببا عز الدين، مما يجعل بديعة تعود إلى لبنان بعد إصابتها بالفقر.

وفي مذكرات حسن الإمام التي نشرتها مجلة الشبكة أن أحمد الحاروفي متعهد حفلات قديم، قد اشترى مذكرات بديعة مصابني ودفع إلى الإمام الذي تحمس لها، وأسند البطولة إلى نادية الجندي، ثم إلى نادية لطفي، بعد أن دب خلاف بين الممثلة والمنتج.

ومثلما هناك صليب على صدر هدى في الراهبة، فإن هناك نفس الصليب على صدر بديعة مصابني في الفيلم لحظة الانفصال بين الريحاني وبديعة، حيث يأتي القس كي يحاول إرجاع كل منهما عما قرر، لكن كليهما يبدو عند رأيه حتى يتم الانفصال، والمعروف أن الأقباط المصريين لا يتم بينهم الطلاق بمثل هذه السهولة، لكن لأن بديعة لبنانية فإنه تم الطلاق بناءً على طلب أحد الطرفين أو كليهما.

* برزت الأماكن القبطية في هذه الأفلام بما لها من قدسية عالية لدى المسيحيين في مصر أو لبنان معا، وقد اتضح هذا في علاقة هدى بتمثال العذراء فوق الجبل، فهو يضاء بهالته المقدسة، وهي في الكنيسة

تقوم بمسح الأرضية دليلا على تقديسها للمكان، كما أنها تهب كل حياتها للكنيسة، حي تقوم بالتدريس لتلاميذ صغار، وهي تزور من وقت لآخر، وتضع الإيشارب على رأسها دليل الاحتشام تفعل ذلك. كما أنها ترتدي مسوح الراهبة حين يقام حفل زفاف أختها في نفس الكنيسة على الرجل الذي أحبته الاثنتان، الأخت وهدى معا، وتبدو معالم الكنيسة مليئة بالرهبة، وأدعى إلى الخشوع في أحداث الفيلم، في أحداث كل الأفلام التي رأينا فيها العاشقات يخترن هذا البيت السماوي كبديل للحياة الرغدة. وقد امتزج ظهور الكنائس من الداخل والخارج بموسيقى كنيسة مهيبة ذات دلالات خاصة في كل من "شفيقة القبطية" و"الراهبة".

*في الأفلام المصرية التي يتحاب فيها شاب مسلم وفتاة مسيحية، فإن أحداث الفيلم تكون حريصة تماما ألا تقع الفتاة في الخطيئة، ولكن في بعض القصص صورتها هذه السينما بين عاشقين من نفس الديانة، فإن هناك خطيئة ما تحدث بين الطرفين حيث تزل الفتاة، ولا يكون أمام الاثنين سوى الزواج. وفي فيلم "البوسطجي" الذي سبق أن أشرنا أن الهوية الطائفية لم تكن واضحة تماما فإن جميلة أخطأت مع خليل الذي أخذ يراسلها ويؤكد لها أنه سوف يتزوجها، فتبعا لوضعه الاجتماعي الجديد بعد الخطيئة فإن خليل يرحل إلى مدينة ليعمل موظفا، و"عاوزك تكتبي لي وأنا مع أول ما تبعتيلي عنوان ح أكتب لك على كل حاجة" ولكن هذه الرسالة تقع بين يدي البوسطجي المتلصص على أسرار الناس، ويقوم بخطأ غير مقصود، بختم باطن الرسالة بخاتم البريد، مما يعني استحالة إرسالها إلى الفتاة الخاطئة التي تنتظر الرسالة على أحر من الجمر. وينتج

عن ذلك أن تفوح رائحة الفضيحة ويقوم الأب بذبح ابنته بعد أن اكتشف انتفاخ بطنها.

وفي فيلم "ضحك ولعب وجد وحب" رأينا واحدا من شلة رباعي مدارس مصر الجديدة يحب تلميذة صغيرة، والاثنان قبطيان، هو فريد وهي مها، وتقع الصغيرة في الخطيئة مع حبيبها، ونتيجة لصغر سنهما فإنه من المحال أن يتزوجا، وعندما تضيق السبل بفريد فإنه يتجه إلى عائشة حبيبة الطلاب، وعاشقة أدهم كي تجد حلا لهذا الأمر، وفي البداية تستضيف مها في بيتها، ثم تطلب والدها لتحاورها وتكشف لها الموقف، كما أن عائشة "اش اش" تستدعي طبيبا ليقوم بإجهاض الفتاة. وحسب نهاية الفيلم، ومن خلال بضعة سطور مكتوبة على الشاشة، نعرف أن فريد قد تزوج من مها بعد تخرجه، وأنه دخل الجيش، واستشهد في حرب أكتوبر. والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن تجربة ذاتية للمخرج طارق التلمساني أملاها على كاتب السيناريو مجدي أحمد علي، فكتبها كما رأيناها، أي أننا أمام شخصيات حقيقية مثل "بديعة مصابني" و"شفيقة القبطية"، وإن كانت السينما قد قامت بتغيير ملامحها كما شاء لها.

* تباينت مصادر هذه الأفلام من نصوص أدبية كتبها أدباء مشهورون، ففيلم "البوسطجي" مأخوذة عن قصة "دماء وطين" التي نشرها يحيى حقي عام **1935**، وقد كتب السيناريو للفيلم كاتب قصصي آخر هو صبري موسى بالإضافة إلى أدبية أخرى هي دنيا البابا.

أما "شفيقة القبطية" فمستوحى من كتاب لجليل البنداري، هو أقرب إلى التحقيق الصحفي منه كرواية، فلم يعرف عن البنداري أنه أديب، رغم أن الكتاب تتبع حياة شفيقة منذ أن كانت فتاة معدمة تعيش في حي شعبي، حتى مماتها بعد أن خبت عنها الأضواء. وليس في الرواية أية إشارة إلى قصة الابن التي جاءت في الفيلم، وكما سبقت الإشارة فإنه لا علاقة بالمرة بين الكتاب والفيلم. أما رأفت الميهي فقد كتب سيناريو الأفلام التي بدت فيها العلاقات بين أزواج مسيحيين، مثل علاقة الأم تريزا بزوجها الصغير في فيلم "آنساتي سيداتي"، وبقية الأفلام التي أمامنا ليست مستوحاة من نصوص أدبية، والمرجح أن "الراهبة" مأخوذ عن رواية فرنسية، أما "الناصر صلاح الدين" فقد اشترك في كتابته أدباء من طراز عبد الرحمن الشرقاوي، ويوسف السباعي، ونجيب محفوظ، بالإضافة إلى مخرجين هما عز الدين ذو الفقار ومحمد عبد الجواد.

واستمد حسن الإمام قصة بديعة مصابني من مذكراتها، أما "ضحك ولعب وجد وحب" فهو فيلم مليء بالحنين مستوحى من تجربة المخرج.

وكما نرى فإن الأفلام من تأليف مسلمين، حتى فيلم "الناصر صلاح الدين" فإن مخرجه يوسف شاهين لم يتدخل في كتابة السيناريو مثلما فعل في الأفلام المأخوذة عن قصة حياته، وفي هذه الأفلام الثلاثة "إسكندرية ليه" و"حدوتة مصرية" و"إسكندرية كمان وكمان" رأينا مواطنا مصريا بصرف النظر عن دينه يعشق الفن ويعيش حياته، وينشغل

كثيرا بإبداعه باعتباره جزءًا من حياته، ففي الفيلم الأول حلم "يحيى" بالذهاب إلى أمريكا لدراسة السينما، وفي الجزء الثاني رأيناه يحلم بجائزة في مهرجان كان عن فيلمه "ابن النيل" ثم رأيناه يخرج فيلم "باب الحديد". وفي فيلم "إسكندرية كمان وكمان" يرحل إلى التاريخ، ويسجل موقفه من القانون **103** وفي هذه الأفلام رأينا عائلة مسيحية عادية تمارس شعائرها ويحلم أبناؤها بتحقيق أحلامهم.

* اهتم المخرجون من كافة الأجيال بالحديث عن مثل هذه الموضوعات، بعضهم كان حذرا جدا والبعض الآخر دخل في النص مباشرة، ومن حلمي رفله في "فاطمة وماريكا وراشيل" إلى فؤاد الجزايرلي في "حسن ومرقص وكوهين" إلى حسن الإمام الذي يعتبر أبرز وأهم من تناول هذه الموضوعات بجرأة في أغلب أعماله، يليه من الجيل الحالي رأفت الميهي. ويقول حسن الإمام في مذكراته المنشورة في مجلة "الشبكة": أنا مخرج "شفيقة القبطية" أنا "حسن الإمام". فشفيقة القبطية هي أشهر بطاقاتي السينمائية في بيروت..

رغم أنه أخرج كل هذا الكم من الأفلام فإنه في مذكراته كان ينوي إخراج المزيد حيث يقول: "سافرت إلى لبنان بدعوة من مليونير يدعى أديب رزق، فوجدته قد حجز لي شقة في عمارة بلدزلار، وأسند لي قصة "كرسي الاعتراف" بعد تعريبها فسميتها "الهلال والصليب"، وكانت قصة حب بين مسلم ومسيحية، وما أن انتهيت من الفيلم حتى سمعت نشرة الأخبار في الراديو وإذا بها الحرب، حرب عام **1967**".

وليست لدينا أي معلومات عن هذا الفيلم، رغم أن الإمام يشير إلى أن انتهى منه، وهو فيلم لبناني غير موجود في قائمة المخرج اللبنانية أو المصرية. أي أن هذا النوع من الموضوعات كان شاغل حسن الإمام في تلك الفترة من الستينات، وقد قوبل – خاصة في لبنان – بعروض عمل لأفلام أخرى من نفس النوع، حتى أن فيلمه "بديعة مصابني" الذي قدمه في منتصف السبعينات كانت أحداثه على الأقل بداياته، تدور في لبنان أيضا.

أما رأفت الميهي، فقد أظهر الأقباط كثيرا في أفلامه ابتداءً من "للحب قصة أخيرة" من خلال شخصية دميانة يكشف لنا الكاتب كيف تتمتع بإيمان قدري خالص، فنراها تؤمن أن السيدة العذراء قد قامت بمعالجة رفعت، الذي يعيش سعيدا مع زوجته سلوى، وهو مصاب عضال يجعله ينتظر نهايته المحتومة. كما نراها وسط الجميع تدعو للتلاوي وهو على غير دينها، ويقول مدحت محفوظ: "وحين نصل لمشهد جنازة دميانة، فإننا نكون قد وصلنا للذروة، وليس غريبا أن يكون الموت محور أكثر وأهم مشاهد الفيلم، ومركز أكبر وأهم التحولات الدرامية لأبطاله، ولا أكاد أصدق أن هناك من رأى فيه طولا زائدا. وصحيح إنها طقوس كاملة لجنازة مسيحية، لكن هذه الطقوس، بل والموت نفسه، ليست إلا خلفية لتأملات حافلة وعديدة ومتشابكة امتلأت بها المقدمة، وأسهمت فيها الصورة السينمائية بثراء كثيف حقا. وتضافرت مع الدراميات

وشريط الصوت، ووصلت في مجملها لحد "الإثارة" ، وليس أقل من هذا الوصف"[14]

وفي عالم شبه فانتازي في فيلمه "سيداتي آنساتي" فإنه يصور "ماما تريز" بعيدا عن أي شكل فانتازي تقريبا، فهي أرملة غاب عنها زوجها منذ أكثر من ربع قرن، وفي لحظة تنوير تكتشف أنها تعيش وحيدة في هذه الحياة؛ فالزواج من شاب صغير يتسم بالطيبة والبراءة النادرة. ويصورها لنا الفيلم تضع إيشاربا على رأسها، ويقول كمال رمزي في مقاله له عن الفيلم بمجلة "فن": "وهذه الزيجة التي قد تبدو غريبة من الوهلة الأولى تتمتع في الفيلم بمنطق خاص، فالشاب المفلس مثله قطاع كبير من الشباب، من العسير أن يجد زوجة تماثله سنا، كما أن الأرملة تملك مالا ومكانا لكنها لا تتمتع بزوج. والصفقة ليست مادية ففيها جانب آخر فهي تمنحه قدرا من الحنان مقابل قدر من الأمان"."فكرة تريز" العجيبة تلهم النساء الأربع بفكرة أكثر جنونا، فكرة بدورها لها منطقها الخاص، فهي تراعي عدم تنازل الموظفات عن حقوقهن، بل تجعلهن أكثر قدرة على الحرية والتصرف، فيقررن أن يتزوجن رجلا واحدا، وأن تكون العصمة بأيديهن وأن يعشن جميعا في شقة بمنزل ماما تريز".

وليس هناك مخرج آخر من كل هذه الأجيال قدم مثل هذه الأجواء في أفلامه بنفس القدر الذي رأيناه عند حسن الإمام ورأفت الميهي.

---

[14] للحب قصة أخيرة ، مدحت محفوظ ، نشرة نادي سينما القاهرة العدد **1986**.

ويعتبر فيلم "الناصر صلاح الدين" هو الوحيد بين هذه الأفلام الذي قدمه مخرج مسيحي باعتبار أن أكثر هذه الأفلام من تأليف وإخراج مسلمين، وقد كان من المفروض أن يقوم بإخراج هذا الفيلم عز الدين ذو الفقار ولكن مرضه حال دون ذلك، فأسندت آسيا إخراج الفيلم إلى شاهين الذي لم يكن قد قدم من قبل فيلما بمثل هذه الضخامة. والذي قام بتعديل بعضا من السيناريو حسبما جاء على لسان محمد الشريجي في كتابه بالفرنسية حول شاهين. والفيلم يتحدث عن الحملتين الصليبيتين الثانية والثالثة.

وفي هذه الحقبة فإن صلاح الدين قد حقق نصرا على الصليبيين في فلسطين ويعد نفسه لتحرير القدس التي احتلها المسيحيون. ويصور الفيلم كيف قام رينو الفرنسي بذبح حجاج بيت الله الحرام وهم في طريقهم إلى مكة، وقد عارض هذا الموقف أن ملك القدس منحهم الأمان. ولذا تحصن صلاح الدين في جبال حطين وهاجم رينو الفرنسي وقواته في معركة فاصلة استولى بعدها على مدينة القدس. وكان عليه أن يواجه حملة جديدة ينظمها ريتشارد قلب الأسد ملك الإنجليز، بمساعدة الملك الفرنسي فيليب أوجست واللذين قررا استعادة القدس بأي ثمن.

في البداية، وحسب موضوع الفيلم، حقق الصليبيون انتصارا في عكا بفضل خيانة محافظها، والذي قام بتسليم المدينة إلى الغزاة، وهنا طلب الملك الفرنسي من صلاح الدين أن يعيد مدينة القدس إلى الصليبيين، وأيضا كل الممالك الأخرى التي كان يحكمها المسيحيون.

ولكن العرب لم يتوقفوا عن المقاومة، رغم أن الصليبيين حققوا بعض الانتصارات السريعة، مما دفع بصلاح الدين إلى إعداد خطة محكمة ليجذب أعداءه إلى قلب الصحراء المؤدية إلى مدينة القدس، وقد نجحت أسلحة العرب الخفيفة أن تصمد وتنتصر على أسلحة الصليبيين الثقيلة والشديدة البطء، مما أدى إلى انقسام المعسكر المسيحي، وفي وسط هذه الأجواء انضم المقاتل القبطي عيسى العوام إلى جيش صلاح الدين، ورغم حبه للويزا إحدى الفرنسيات من الجانب الآخر فإنه كعربي مسيحي قرر البقاء إلى جوار صلاح الدين يدافع عن وطنه.

ولقد قام ريتشارد قلب الأسد بإعادة الملك الفرنسي إلى بلاده كي يعقد هدنة مع العرب، لكن فيليب أوجست اتفق مع كونراد على استكمال المجابهة ضد ريتشارد الذي كان عليه أن يحج إلى القدس التي أقام بها صلاح الدين وجيوشه. ويصاب الملك بسهم، ويحاول بعض أعوانه إقناعه أن هذا السهم عربي، ولكن صلاح الدين يقوم بعلاج خصمه. لكن هذا لم يمنع اندلاع الحرب من جديد ويكتشف شخص يسمى الدمشقي أن هناك سائلا قابلا للاشتعال يمكنه أن يدمر أبراج الصليبيين، فيقرر عيسى العوام أن يساعد الدمشقي في الوصول إلى القدس، حيث يمكنه إعداد السائل القابل للاشتعال، وينجح العوام في أن يفعل ذلك، وبعد المعركة الفاصلة يقرر ريتشارد العودة إلى بلاده بعد عقد معاهدة صلح مع صلاح الدين، ويعده أن يعود في العام القادم إلى القدس كحاج، بينما تقرر لويزا أن تعود للزواج من عيسى العوام.

وقد اخترنا أن نؤكد على القضية التاريخية من أجل إثبات كيف أكدت السينما على وطنية العرب مها كانت هويتهم الدينية، فلقد غامر العوام بالسباحة تحت الماء من أجل إحضار الدمشقي، ولا شك أنه كان عاملا حاسما في المعركة بأن تميل الكفة في النهاية لمصلحة العرب.

الفصل السابع عشر
اليهود .. دين .. قومية

تجيء حساسية الحديث عن اليهود في السينما المصرية، أنه قبل الخمسينيات كان اليهود ركنا من أركان الأمة باعتبارهم مصريين، كما تجيء الحساسية من أن اليهود يعتبرون أنفسهم دينا وجنسا، وفي كافة الأوطان التي عاشوا بها كانوا يعتقدون أنفسهم يهودا يحملون جنسية الوطن الذي يعيشون فيه.

وبمراجعة الكتابات التي أدلى بها اليهود في أنحاء متفرقة ،كما جاء في كتابي عن الرواية اليهودية في الولايات المتحدة وفرنسا[15]فإنهم يرون أن حمل جنسية اليهود يسبق القومية التي ينتمون إليها، أو يعيشون بين مواطنيها، ولعل هذا سببا لمعرفة كيف أسرع اليهود في كل مكان بالعالم للهجرة إلى إسرائيل.

ولا يمكن تطبيق هذه الملحوظة على اليهود المصريين، فبعضهم قد أحس بالحرج والقلق أثناء الحرب العالمية الثانية، فهاجر من مصر عندما اقتربت القوات الألمانية، والبعض الآخر هاجر بعد إعلان دولة إسرائيل، ومنهم من هاجر بعد أن جاءت حكومة عبد الناصر على ذلك عقب عدوان **1956**، والبعض الآخر بقي في مصر.

---

[15] الرواية اليهودية في الولايات المتحدة وفرنسا ، محمود قاسم دار آفاق عربية بغداد ، **1986**

والسينما المصرية التي اعتمدت في تأسيسها على أبنائها المصريين، شارك في هذا التأسيس مسلمون ومسيحيون ويهود، وفي الربع قرن الأول من هذه السينما، تعاون هؤلاء جميعا من أجل صناعة السينما، ولم يكن هناك حرج في أن أبناء كل طائفة يميلون إلى التعاون فيما بينهم، فإن السينمائيين اليهود كانوا يتعاملون مع أبناء الطائفتين الأخرتين، ويمكنك أن تراجع قوائم العاملين في بعض الأفلام التي ينتجها يهود، أو مسيحيون، أو حتى مسلمون.

وعلى سبيل المثال، فقد كان شالوم هو النجم المفضل في أفلام توجو مزراحي الأولى، ثم ليلى مراد. ولكن هذا لم يمنع أنه تعاون مع كل من أنور وجدي، وبشارة وكيم، وفردوس محمد، ونجيب الريحاني، وماري كويني، وتحية كاريوكا، وأمينة رزق، ومديحة يسري، وغيرهم.

ولسنا بصدد الحديث عن اليهود المصريين، كجنس في هذا الفصل، ولكننا نتحدث عن الديانة اليهودية كما ظهرت في هذه الأفلام، وللأسف فإننا لم نتمكن من رؤية الأفلام الأولى من تاريخ السينما المصرية التي أنتجها يهود، وقاموا بإخراجها أو تمثيلها، وبالتالي يمكن معرفة – على وجه الدقة – كيف ظهرت الديانة اليهودية، وليس اليهود كمصريين في هذه الأفلام، وان كنا سنرى بعد ذلك أن المسيحيين، والمسلمين هم الذين أخرجوا أفلاما بها الشخصية اليهودية.

وإلى توجو مزراحي، وهو أهم اليهود الذين عملوا في السينما، فسوف نرى أنه أوجد شخصية يهودية في أفلامه، هو أقرب إلى ابن البلد

خفيف الظل، وليست هناك إشارات في قصص هذه الأفلام التي رجعنا إليها أنه يهودي سوى اسمه، ويعتبر شالوم هذا هو أول شخص يمكن إطلاق اسمه على عنوان فيلم، مثلما حدث بعد ذلك لليلى مراد في سلسلة أفلامها، وكان توجو هو الذي فعل ذلك في عام **1941** في فيلم "ليلى بنت الريف" ثم في أفلام أخرى مثل "ليلى" **1942**، و"ليلى في الظلام" **1944**، وما لبث أنور وجدي أن استثمر ذلك النجاح فقدم مجموعة أخرى من الأفلام تحمل اسم ليلى، ولعل أشهر تلك التسميات هي أفلام تحمل اسم إسماعيل يس.

فشالوم هو اسم ممثل مصري يهودي، كما هو أيضا اسم فيلم واحد قام ببطولته عام **1937**. وهو ممثل خفيف الظل أقرب إلى فهلوي، فهو يبيع أوراق اليانصيب في فيلم "**5001** " عام **1932** . وكما هو واضح فان اسم الفيلم هو ورقة اليانصيب الرابحة. وفي ملخص الفيلم الشديد الإيجاز الذي نشرته مجلة (**Cine**) باللغة الفرنسية في أحد أعدادها عام **1932** نعرف أن الفيلم كوميديا رياضية، مليئة بالحقيقة والسخرية، وفيه يتصرف الأبطال بشكل مليء بالجدية ولكنهم يسببون أكبر سعادة في **1935**، وهو هنا يؤدي شخصية عليه أن يفعل بإتقان ما يجهله تماما، فهو يوهم اثنين من السائحين الأجانب انه على معرفة وثيقة بأماكن صيد الغزلان في الصحراء الغربية، رغم جهله الشديد بهذه الأماكن، ولا ينقذه من هذا الموقف إلا رجل ثري يصطحب السائح إلى أماكن الصيد، ويترك ابنه هذا السائح مع شالوم، وهذا الشاب الفهلوي لا يلبث أن يقع تحت شراك الفتاة الأمريكية التي يتوهم أنه تحبه حين

تحدثه عن حبيبها الأمريكي باعتبار انه لا يجيد لغتها، لكنه في النهاية يعرف حقيقة مشاعرها، قبل أن ترحل إلى بلادها.

وقد تكرر ظهور شالوم في أفلام أخرى من إخراج توجو مزراحي مثل "المندوبان" **1934**، و"شالوم الرياضي" **1937**، وهو هنا يمتلك مطعما ويهوى لعبة كرة القدم، ويتابع مبارياتها وعندما يرث مبلغا كبيرا من المال يتعرف على اللاعب سيد الذي يتولى الاهتمام به، وينفق على تدريبه كي ينضم إلى أحد النوادي الكبرى، لكن سيد هذا لا يلبث أن ينصرف عن الملاعب وذلك بسبب عشقه لفتاة وينجح شالوم في استمالة قلب الفتاة إلى سيد، فتعمل بدورها على تشجيعه كي يتفوق.

وقد تكرر ظهور شالوم في فيلم "العز بهدلة" **1937**، الذي يعود ليعمل بائع أوراق يانصيب، ولعل هذا الفيلم هو الأكثر وضوحا لهوية شالوم اليهودية، فهناك صداقة تربط بين شالوم وبين جاره صبي الجزار عبده صبحي وهو الجار، وهو في أغلب الحالات مسلم، لأنه يخطب فتاة تدعى أمينة، أما شالوم فهو يخطب استر صديقة أمينة، والفيلم من صعود وهبوط هذين الصديقين، وقد عكس الفيلم أن اليهودي والمسلم يمكنهما أن يصيرا صديقين، فشالوم يتمكن من شراء الأسهم التي يرتفع ثمنها فيصبح مليونيرا ويشاركه مشاريعه صديقه عبده، ثم يفقدان ثروتهما ويعودان فقيرين مرة أخرى، وكان هذا الثنائي صبي الجزار وشالوم أن التقيا في فيلم "المندوبان" **1934** فهما يتقدمان لخطبة الفتاتين سهام واستير.. لكن الفتاتين ترفضهما لأنهما يلبسان الجلابيب، وعندما يقرران

شراء بدلتين من محل ملابس قديمة، ولا يعرفان أن هناك إشارتين على البدلتين لإحدى العصابات الدولية، فينضمان للعصابة دون أن يعرفا ما يفعلانه وينجحان في الإيقاع بالعصابة.

وكما هو واضح فإن مزراحي بذلك كان من أوائل المخرجين الذين أثبتوا أن لليهود قلوبا تحب، ويتمتعون بخفة ظل، وقد سبقت السينما المصرية قرينتها الأمريكية في هذا المضمار، ففي تلك السنوات وما بعدها كان جميع الممثلين اليهود يتخذون لأنفسهم أسماءً مسيحية ومنهم على سبيل المثال جون جارفيلد. وإذا كان مزراحي قد أعطى اسم أحمد لأكثر أبطال أفلامه، فإن اسم أمينة قد تكرر في أفلام أخرى مثل "أنا طبعي كده" **1938** وما لبث أن اختفى عن الأنظار، ورغم أن مزراحي قد أخرج العديد من أفلامه بعد ذلك إلا أنه لم يستخدم اسما يهوديا شائعا في أفلامه الأخرى بنفس الدرجة التي رأيناها مع "شالوم" بل أنه أطلق على أبطال أفلامه أسماء مسلمة مثل شخصية أحمد في فيلم "أولاد مصر".

ومثل كافة المخرجين المسلمين والأقباط، فإن مزراحي قدم أفلاما تاريخية في الحقبة الإسلامية، مثل فيلمه "سلامة" وفيه ظهرت شخصية عبد الرحمن الناسك المتعبد الذي يقاوم كل موبقات الجواري، والسادة في أحد القصور.

وليس هناك تفسير لإطلاق توجو مزراحي اسم أحمد مشرقي على نفسه في الأفلام التي قام ببطولتها مثل "الكوكايين" الذي عرض عام

1931، و"أولاد مصر" بينما كان يضع اسمه كمؤلف، وكاتب سيناريو ومخرج على نفس الأفلام سوى مقالة حلمي رفله (المنتج والمخرج) فيما قاله: "توجو مزراحي أحمد المشرقي سابقا" قائلا: "وفي عام 1928 قام مزراحي بإنتاج أول فيلم صامت له باسم "الهاوية" أو "الكوكايين" وقد لعب توجو مزراحي بطولة هذا الفيلم تحت اسم أحمد المشرقي، وذلك خوفا من "بطش" والده الذي كان يعمل بالتجارة والمال، ومن عائلة محافظة تعتبر مثل باقي العائلات التمثيل أو كما كانوا يسمونه حينئذ "بالتشخيص" من الأمور المعيبة التي تسئ إلى العائلات، وكان والده صارما شديد البأس يخشاه توجو"[16]

وهذه الأفلام التي قام ببطولتها توجو مزراحي باسم أحمد المشرقي قد أشرك فيها أخاه الذي أطلق عليه اسم "عبد العزيز المشرقي"، وقدم مزراحي أكبر عدد من الممثلين اليهود في فيلمه "أولاد مصر" وحسب سليمان الحكيم[17] فإنه بالإضافة إلى أحمد المشرقي وعبد العزيز المشرقي كانت هناك ممثلة يهودية أطلقت على نفسها اسم أو أطلق عليها توجو اسم "حنان رفعت".

---

[16] توجو مزراحي ، أحمد المشرقي سابقا ، حلمي رفله ، السينما والمسرح ، فبراير 1976 ، ص 28 .

[17] يهود ولكن مصريون ، سليمان الحكيم ، ملحق جريدة الأنباء ، الكويت ، 26 يونيه 1994 ص 5 .

ونحن في فيلم "أولاد مصر" أمام قصة مصرية عادية، فأحمد يتخرج بامتياز من كلية الهندسة، ويتقدم ليطلب يد "دولت" شقيقة حسني، زميله بالكلية، إلا أن والدها يرفض طلبه بسبب الفارق الاجتماعي بينهما، فقد كان والد أحمد يعمل على عربة كارو، ولم يكن يتصور أن مهنة أبيه سوف تكون عائقا بينه وبين الزواج من دولت.

وكما نرى فليست هناك إشارة إلى الحياة اليهودية، أو الديانة اليهودية وشعائرها في هذا الفيلم، وأيضا في بقية أفلام المخرج، ومن المعروف أن مزراحي قد اقتبس بعض نصوص أفلامه من روايات فرنسية، ومن أفلامه التي استوحاها من التراث العربي مثل "ألف ليلة وليلة" **1941**، و"علي بابا والأربعين حرامي" **1942**، و"نور الدين والبحارة الثلاثة" **1944**

وحسب حلمي رفله فإن مزراحي قد غادر بلاده مصر إلى إيطاليا قبل إعلان إسرائيل، وكما نرى فإن المخرج لم يلجأ إلى الدولة العبرية، وليست هناك إشارة في المراجع التي رجعنا إليها أنه قام بزيارتها، أو أنه مارس الإخراج السينمائي بعد رحيله، وكان آخر أفلامه في مصر هو "ملكة الجمال" عام **1946**.

وإذا كانت شخصية شالوم هي الأكثر يهودية في السينما المصرية، فإن هناك شخصيات يهودية أخرى قدمتها السينما بدت أكثر طيبة ونقاءً، مما حاولت السينما الأمريكية أن تفعل، مثل شخصية صاحب محلات التجارة في فيلم "لعبة الست" لولي الدين سامح **1946**. تلك

الشخصية التي جسدها سليمان نجيب، وهذا الرجل يسمى إيزاك وحسب الأحداث في أثناء الحرب العالمية الثانية والألمان على أبواب مصر، وإيزاك هذا رجل طيب يبدو مبهورا بحسن الذي يرسله لشراء علبة سجائر، فإذا به يشتري ورقة سباق خيل، وعندما يكسب حسن فإنه يعود بالمبلغ الذي كسبه إلى إيزاك، فيتساءل في دهشة: "أنت جنسك إيه"، ويقف إيزاك مع مستخدمه حسن حتى عندما تجيء "لعبة" نجمة الرقص والسينما كي تشكو إلى إيزاك سلوك حسن باعتباره زوجها الذي لا يريد أن يطلقها، وإن كانت الشكوى متعلقة بالعمل وليس بحياتها الشخصية، وعندما يعرف إيزاك أن الألمان قد وصلوا إلى أقرب مكان من الحدود، يتنازل إلى حسن عن محله، ولا يأخذ منه مليما واحدا ويقرر السفر خارج مصر. ومن الواضح أن إيزاك هذا هو أحسن صورة ظهرت بها شخصية اليهودي في السينما المصرية، وقد صوره لنا الفيلم ملائكيا يقابل موقف حسن الأمين بسخاء لا حدود له لدرجة أنه يتنازل له عن كل ثروته.

ورغم قيام دولة إسرائيل عام 1948، فإن الأفلام التي ظهرت عن اليهود بعد ذلك لم تحاول أن تفكك نسيج المجتمع، باعتبار أن يهود البلاد مصريين، وفي فيلم "فاطمة وماريكا وراشيل" لحلمي رفله عام 1949 رأينا شابا مسلما يقوم بخطبة فتيات من كافة الأديان باسمه الذي يغيره فهو يوسف حزقيال حين يتقدم لخطبة فتاة يهودية، ثم هو يوسف منقريوس حين يخطب فتاة مسيحية يونانية، ثم يحمل اسمه الحقيقي حين يتقدم لفتاة مسلمة، وهذا الشاب يعبث بقلوب البنات والفتاتين المسيحية

واليهودية ترتبطان به لثرائه، ولإغداقه عليهن بالمال لكنه ينظر إلى كل منهما باعتبارهما تجربة عابرة.

والفتاة اليهودية راشيل تبدو مبهورة بيوسف، وفي أحد الحفلات يكاد شجار يحدث بينهما (أدت الشخصية نيللي مظلوم) وما أن تعرف أن "عنده فلوس" حتى تلين، وتبدأ في استمالته إليها، وتأخذه إلى أسرتها، وهناك يتعرف على الأب والأم اللذين يتكلمان بـــ "خنفة" خاصة، ويحاولان استغلاله ماديا، بالطلبات المتكررة، وتصحبه راشيل إلى المحلات لشراء الذهب، وتبدو الأسرة اليهودية هنا شديدة البخل والتقتير، لا يضيئون أنوار المترل خوفا من استهلاك الكهرباء، ولعل هذا الفيلم هو أحد الأعمال القليلة التي أظهرت كيف تكون الأسرة اليهودية في مصر.

ومقابل هذا الجشع، فإن الفيلم يصور الفتاة اليونانية في أجواء مشابهة، فهي تلتقط يوسف حين يذهب إليها في شقتها التي تطرز فيها ملابس النساء الراقيات، وسرعان ما ترمي شباكها عليه، وينتقل يوسف من راشيل إلى ماريكا.

ومن المعروف أن قصة هذا الفيلم مقتبسة عن المسرحية الفرنسية "زواج فيجارو" لبومارشيه، وليس في النص الفرنسي بالطبع أي إشارة إلى الأديان الثلاثة ولكن المقتبس المصري قد صنع فيلما زائدا بالإضافة إلى قصة السيد الذي تنكر في زي الخادم، والسيدة التي تنكرت في شخصية خادمة، حتى لا تتزوج من الخطيب الذي فرضه عليها أبوها.

وتبدو راشيل هنا وأهلها أصحاب كلام معسول، وتتمتع راشيل بجاذبية خاصة فهي ترقص بمهارة، وتبدو عصرية، متفتحة على العالم تتقن لغات عديدة.

وقد حدث تألق بين ثلاث شخصيات يمثلون تآلفا فيما بينهم وهم "حسن ومرقص وكوهين" في الفيلم الذي أخرجه فؤاد الجزايرلي عام **1954**، وكما هو واضح فإن الفيلم بمثابة إخراج سينمائي لمسرحية اشترك في تأليفها كل من بديع خيري ونجيب الريحاني. وهي أيضا مسرحية مقتبسة عن مسرحية روسية باسم "السيد دولار" وأخرجت كثيرا في أنحاء العالم، خاصة في فرنسا، والأرجح أن بديع خيري قد تعرف على النص بطبعته الفرنسية. وحسب المسرحية، فإن صاحب العمل يسعى إلى التعاقد مع أحد عماله المشاغبين على وظيفة لديه لمدة عشرين عاما بعد أن يعلم أنه قد ورث مبلغا كبيرا من المال، وفي كافة الأفلام اللي تم اقتباسها عن هذه القصة هناك صاحب عمل واحد، مثلما حدث في "المليونير الفقير" و"المتشردان" و"تعال سلم". أما فيلم الجزايرلي فهناك ثلاثة أشخاص يمثلون وحدة واحدة إنهم حسن، ومرقص، وكوهين. مثلما حدث في فيلم رفله، فإن كل منهم حريص على المال وعلى المكسب، فإنه دون الحساسية بين أشخاص يمثلون الأديان، فإن الثلاثة يسعون إلى ميراث حسن وإذلاله، وكما هو معروف فإن هذه الأفلام التي تحمل أسماء مسلمة، مسيحية، يهودية، مصاغة في إطار كوميدي دون أي إشارة إلى درجة تدين أي منهم.

وقد ظهرت الشخصية اليهودية في العديد من الأفلام الإسلامية التاريخية مثل "بلال مؤذن الرسول" و"فجر الإسلام"، وهناك إشارة أكثر اتساعا إلى ذلك في الفصول الخاصة بكل فيلم منها.

وعلى جانب آخر، فقد ظهرت في الأفلام السياسية والوطنية شخصية اليهودي في مرات عديدة، فهو يقوم بدور الجاسوس في بعض الأفلام مثل "أرض السلام" لكمال الشيخ، كما أنه العدو في فيلم "إعدام ميت" لعلي عبد الخالق، وهناك رجال الموساد في "الصعود إلى الهاوية" و"أريد حبا وحنانا" و"مهمة في تل أبيب" وقد تعددت فيها أشكال اليهودي الذي اكتسى بملامح أيدلوجية سياسية صهيونية. في هذه الأفلام لم نر أي إشارة إلى الشعائر الدينية لليهود .

الفصل الثامن عشر
3 رسائل إلى الله

يعتبر فيلم "رسالة إلى الله" بمثابة الفيلم المصري النموذج الذي ناقش مسألة الإيمان بالله، وعلاقة البشر بالمطلق، وفي تاريخ السينما الدينية المصرية، بل وفي تاريخ كل السينما المصرية، ويمكن اعتباره الفيلم الوحيد الذي اشترك في كتابته مسلم هو عبد الحميد جوده السحار، وآخر يهودي هو إبراهيم زكي مراد، الذي قام بإنتاج الفيلم، أما المخرج فهو القبطي كمال عطية.

ويقوم الفيلم على أساس التساؤلات حول العلاقة بين الله والإنسان، وقد جعل الفيلم هذه التساؤلات تتردد على لسان طفلة صغيرة في العاشرة من العمر تقريبا – أو دون ذلك – لا تنفصل قط عن دميتها، والتي تحاول أن تهبها الحياة بأي سبب كي تتحدث إليها، وتصير صديقتها المقربة مثل صداقتها بجارها ميدو، وأخته عالية .

وأغلب الأحداث في الفيلم تدور وعائشة صغيرة السن، ثم تنتقل بعد ذلك إلى مرحلة كبرها، تتوقف فيها عائشة عن الكلام تماما، ويصيبها الشلل، وترى الآخرين من حولها هم الذين يتكلمون. وفي المرحلة الأولى لا تكف الصغيرة عن التساؤل عن معنى اسم "الله"، وأين يوجد، وذلك

في إطار فطري يثير حيرة حقيقية لأبيها حسين "حسين رياض" الذي يؤمن بعقله، ويجد نفسه في حيرة أمام أسئلة طفلته الوحيدة .

وقد اختار الفيلم أن يقدم أسرة مصرية صغيرة، شاغلها هو الابنة الوحيدة وهي تسكن في حي شعبي متطور بمعنى أن الأولاد يلعبون فيه، ولكننا لا نجد كافة الأشكال المألوفة في الأحياء الشعبية في الأفلام المصرية.

وفي دائرة هذه الأسرة التي تسكن الدور الأول بمترل بسيط، هناك أسرة أخرى تتكون من أم "عزيزة حلمي" وابنها ميدو، أو عبد الحميد "أحمد خميس" عندما سيكبر في السن، وهناك صداقة حميمة بين العائلتين، فالأب الراحل كان يعمل في الصحافة، ويوصي صديقه وجاره أن يرعى أسرته، لذا فإن الأم أمينة (أمينة رزق) تردد وهي تمنحه سندوتش الجبن: "يا زوج ابنتي" .

وهذا العدد القليل من الأشخاص يتيح الفرصة للتحاور والجدل في مثل هذه المسائل الفكرية التي تطرق إليها الفيلم، وسوف نجد أنفسنا أمام فيلم يعتمد على الحوار والنص الجدلي، فعندما يتحدث الأب عن إنسانة ماتت، تتساءل عائشة: "هو ربنا فوق معاها"، وتكمل: "أنا عايزة أروح عند ربنا"، ولا بد للأب أن يترعج من مثل هذه الأسئلة، لكنه لا يصادر حق ابنته في التساؤل.

وأمام شخصية الطفلة، فالطفل ميدو الذي يكبرها بقليل، لا يردد قط مثل هذه التساؤلات، وهو مثل أي صبي في سنه يتصرف بشقاوة مع بائع اللبن، ويكتسب ثقة البقال عوضين (سعيد أبو بكر) ويكتب له الجوابات الخاصة، وبينما هو يصوغ هذه الرسائل فإن عائشة تكتب رسالة أخرى إلى الله طالبة منه أن يجعل دميتها تنطق وتتكلم.

والشخصيات الرئيسية في هذا الفيلم هي الابنة عائشة، والأب مفتش القطار الذي يهتز بشدة حين يكون سببا في وفاة راكب تحت القطار، وهي سببية غير مباشرة، فقد كان حادا وهو يطلب حق مصلحته في التذكرة، وهدد الراكب الشاب أن يسلمه للشرطة، مما يدفع بالشاب إلى الهرب فسقط تحت عجلات القطار. وهذا الحادث يؤثر لسنوات طويلة في حياته، وهو الذي يدفعه لترك عمله بالسكة الحديد، ليعمل مع الحاج إبراهيم في أعمال أخرى. وفي حوار مع امرأته يردد: "عمره انتهى.. كان مقدر له كده"، وهذا الأب حين يكتب رسالته إلى الله، يقول فيها: "أنا عبدك حسين أبو عيشة، عيشة الطفلة التي لجأت لك أنت. ومالجأتش لحد غيرك، يارب سامحني، أنا عشت طول عمري أفتكرك بعقلي، ونسيت أنك رب قلوب، عقلي صور لي أن الدنيا دي باختراعاتها وطياراتها وصواريخها، وحسبوها بالثانية زي الساعة اللي في إيدي، وظبطت حياتي على الساعة لا تقدم ولا تؤخر، عشت في أمان، ونسيت أن الساعة عمرها ما عرفت الزمن، ما عرفتش الوقت يبتدي امتى وينتهي امتى. يا رب أنت اللي تعلم حيبتدي امتى؟".

وقد آثرنا أن نستعين بجزء من هذه الرسالة التي أرسلها إلى الله في لحظة شدة، في اللحظات الأخيرة من الفيلم، كي نؤكد على سمات الشخصية الرئيسية في الفيلم، ومحرك الأحداث، فهو الذي يرد على ابنته بشكل عقلاني، وهو الذي يتصرف مع الابنة بما يناسب أسئلتها الفطرية. هذا الرجل يردد حين تقول له امرأته: "ساعة القدر يعمى البصر" جملة من طراز "أهو كلام بيتقال، الناس بيقولوها عشان يرضو ضمايرهم".

وهذا الرجل العقلاني مؤمن، فهو يردد عندما يستيقظ من كابوس "بسم الله الرحمن الرحيم"، وهو الذي يكرر عبارة "بإذن الله" أكثر من مرة أمام ابنته، مما يدفع بها أن تسأله: "يعني ايه بإذن الله" وبشكل مبسط يشرح لها الإجابة، ويختم تفسيره قائلا: "وأنا كمان، والناس كلها، ما حدش يقدر يعمل حاجة من غيره"، ثم يتمتم: "سبحانه وتعالى.. الله اللي خلقنا، خلقنا كلنا".

وعندما تسأله ابنته هل هو في السماء أم في الأرض؟ يردد: "هو موجود في كل حتة في البيت وفي الشارع، وفي الشغل، وهو دائما موجود معانا"، وعندما تبحث عنه، لأنها لا تراه، يرد عليها: "ما نقدرش نشوفه"، وعندما نستفسر عن السبب يشرح لها وهو ينفخ في الهواء: "شفتي الهواء وهو خارج؟ ربنا خلق الهوا زي ما خلق الزرع والشمس والنجوم وخلق الدنيا دي كلها".

ويفسر لها قدرات الله، وما رزقه للبشر: العيون، واللسان، والسمع.. والحوار بين عائشة وأبيها طويل جدا، أسوة بما يحدث في كل

المناطق الدرامية التي تحتاج مثل هذه المساحة من النقاش والجدال، وبعد أن تتعرف الصغيرة على إجابات أسئلة، تحاول أن تطلب من الله، عبر أبيها، بعض المطالب التي تكون بمثابة رسالتها إلى الله، والتي تعقبها مجموعة من رسائل.

ولسنا في الفيلم أمام رسالة واحدة، بل ثلاث رسائل، الأولى يكتبها ميدو لها، وتبعثها عن طريق أبيها، تحاول فيها استنطاق الدمية ميمي، أما الثانية فإن ميدو هو الذي يرسلها عن طريق صحيفته، بعد أن يصبح صحفيا في جريدة كبرى، أما الرسالة الثالثة فيرسلها حسين إلى الله في لحظة أزمة وهي الرسالة التي اخترنا منها المقطع السابق الإشارة إليه.

ويمتلئ الفيلم في القسم الأول منه بالتساؤلات والإجابات، فمن خلال ردود الأب، تعرف أن الجنة في السماء عند الله، وهي تسمع اسم الله يتردد على ألسنة عديدة، وليس فقط على لسان الأب، فبائع السمك (عبد الغني النجدي) يردد بعد أن يفشل في بيع أسماكه إلى الأم: "يفتح الله"، وتردد عائشة لفظ الجلالة أكثر من مرة، ثم يأتي صوت الأذان من خلف الكادر، وهو الذي سيملأ المشهد فيما بعد، والحوار يكتمل بين الصغيرة وبائع السمك: "الأرزاق بالله"، ثم يقول لها: "ادعي لنا ربنا حتى يسهل الأمور" وتنظر عائشة وتخرج وراءه للذهاب معه إلى الله، ويستوقفها، فلا تجد سوى أن تقترب من المسجد، وتنظر إلى المصلين، وعقب أداء الصلاة تخلع حذاءها، وتدخل المسجد، ثم تصعد أعلى المئذنة، وهنا تبدأ العروسة في أداء أول أدوارها الأساسية فهي تقع منها،

وتكاد الصغيرة أن تنقلب من فوق المئذنة وهي تحاول الإمساك بها ثم يتم إنقاذها.

وفي حوار لاحق حول سبب صعودها إلى المئذنة، نفهم أن الهواء هناك أكثر حركة، وهذا يعني أن الله في أعلى، ويمكنه أن تطلب منه أن يجعل العروسة تتكلم: "طلعت أقول لربنا يخلي العروسة تتكلم زينا".

الفيلم يعتمد على البعد النفسي، والفلسفي، والسلوكي من أجل طرح المفهوم الديني، وتصبح العروسة هي البطل الملاصق للابنة، إذا أصابها مكروه مسها هي أيضا، وهي لا تنفصل عن عائشة حتى بعد أن كبرت، وصارت زوجة، وعندما ترى ميدو يكتب خطابا إلى أهل عم عوضين تطلب منه أن يكتب لها رسالة تبعث بها إلى الله كي يجعل العروسة تنطق. ويستهل الصغير الرسالة بالبسملة ثم "يارب خلي عروستي تتكلم" ثم "السلام ختام". وحسب متطلبات الرسائل فيلزم مظروف وورقة بريد، وعندما يقرأ الأب الخطاب القصير يبدو متأثرا، ويعدها أن يرسلها حسب رغبتها.

هذا الأب سرعان ما يستجيب لابنته ، ويأتي لها بعروس أخرى تتكلم بشكل آلي ، وسرعان ما تصدق أن الله قد استجاب لها ، ومن المهم هنا الإشارة أن هناك كذبات صغيرة يمارسها الصغار والكبار في المنزل ، لكنها كذبات غير غليظة ، وسرعان ما تمر ، ولكن هذه المحاولة من الأب بشراء عروسة أخرى تتكلم ، كانت بمثابة كذبة جلبت المصائب دون تعمد .

فقد آثار وجود هذه العروس التي تتكلم فضول الصغار الذين قابلوا الأمر باستهجان وسخرية، وخاصة ميدو، وقد دفعها هذا إلى أن تهجر الأصدقاء، وأتت شاحنة ضخمة كادت أن تدهسها، فسقطت فوق الأرض وداست على طرف الدمية المتكلمة وانتقل الألم نفسيا من الدمية إلى الابنة، ولم تستيقظ من النوم صباح اليوم التالي إلا وقد أصابها شلل تبعا لصدمتها في عروستها، هذا الشلل الذي جعل الأطباء يأتون إليها بلا جدوى حتى صارت شابة يافعة. وهذا الشلل الذي دفع بالأب إلى أن يذهب إلى مدينة أكبر من أجل علاج ابنته، فتفرقت الأسر والأصدقاء.

والأشخاص في هذا الفيلم متدينون بشكل فطري، وطبيعي، فما أن يتم الانتقال إلى زمن آخر حتى يأتي صوت طفلة صغيرة من خارج الكادر تردد بعض الأدعية دون أن تعرف من تكون: "بسم الله ما أعمل، بسم الله ما أسعى"، وعندما تكبر الصغيرة، نرى عبد الحميد وقد تخرج وسعى لأن يعمل صحفيا، ثم ينال وظيفة محرر في إحدى الصحف، وهي الصحيفة التي ستجعل من الرسالة المبعوثة إلى الله قضية عامة، وليست شخصية فقط، أما أم حسين فيبدو أنها استكانت وظلت الأمور على نفس الوتيرة لا تتغير كثيرا، فعائشة مشلولة اليد والنصف الأيمن من الوجه، وغير قادرة على النطق.

وتتحرك الأحداث عندما يظهر عبد الحميد في حياة الأسرة، ويسأل عن عائشة (مريم فخر الدين)، ومن الواضح أن الأسئلة والإجابات قد توقفت، وبقينا أمام مرحلة الانتقال من الإيمان العقلاني،

إلى الإيمان الوجداني، وذات ليلة يأتي عبد الحميد وعقب زفاف أخته ليطلب الزواج من عائشة، إنه زواج نفسي: "أحس أنني ها اتخنق". ثم يقول وهو يحاول أن يفك رابطة عنقه: "كلما حاولت أبعد عن عائشة أحس أنني جبان أهرب من المسئولية" ثم يردد: "اللي بيني وبين عائشة أكثر من الحب"، ولا يخرج من منزل الفتاة إلا وقد تمت الموافقة على أن يتزوجها.

والقسم التالي من الفيلم هو المصالحة، والتواصل مع الله. ولا تعني المصالحة هنا أنه كانت هناك قطيعة، بل تغيير في المفاهيم من ناحية، ثم تواصل أكثر، ومن المهم أن نقتطف المقال الذي كتبه عبد الحميد إلى الله بعد أن أصبح زوجا، وهو خطاب مكتوب باللغة العربية، ونشره في جريدته التي عمل بها، وأثار عواطف الناس، بداية من رئيسه الذي طلب عمل تحقيقات عن هذا الموضوع: "دمعة في ركن من عينيها، ودمعة في الركن الآخر، وبينهما نظرة رجاء تصل إليّ، لم أستطع إلا أن أفعل ما ترجوه لأحبس دمعها، وأطلق ابتسامتها، فكتبت الرسالة، كنت صبيا صغيرا وهي طفلة، وفي رسالة إلى الله طلبت أن تجعل عروستها تتكلم. وما لم تحسه العروس أحسته هي، وما لم تشف العروس لم تشف هي. وبقي الشلل الذي انطبع على وجهها، وكبر معها شعورها، إنني السبب، ولولا رسالتي ما حدثت المأساة، وما استطعت أن أفعل ما فعلت. وتزوجتها، لعلي أكفر برعايتي إياها عن صدمتي فيها، ولكنها أصبحت تضم في بطنها جنينا يحمل لها الموت. وأنا السبب، هكذا قال الطب،

وعجز الحب عن إنقاذها مثلما عجز الطب، فلجأت إلى الله، أرجوه بهذه الرسالة، يارب ماذا أفعل؟" .

وكما نرى، فإن الرسالة طويلة، وخاصة بالنسبة لفيلم سينمائي وقد سعى كمال عطية إلى عمل قطع لنرى أن الأب يقرأ الرسالة، وكذلك هناك مشاهد للزوجة المريضة راقدة فوق السرير، ومشاهد أخرى من الماضي، كذلك رئيس التحرير (نظيم شعراوي) وهو يقرأ الرسالة.

وفي مشهد لاحق، يحاور الأب زوج ابنته بنفس المنطق والأسلوب الذي يحاور به ابنته الصغيرة و"اللي أنت كتبته ده شعر، أوهام، اللي كتبته أنت في قاعدة واحدة، أنا قرأته ألف مرة. رسالة إلى الله من قلبك، اللي عرفوه بالعقل، قلبك ممكن يخدعك، لكن عقلك لا". ونفهم من هذا الحوار أن حادث مقتل الراكب تحت عجلات القطار لا يزال ساكنا في وجدانه وذاكرته ويحدثه: "أنا وافقت على زواجك من عائشة رغم أنها لا تصلح لك. إذا ما قدرناش ننقذ عائشة فأنا المسئول لأني طاوعت قلبي، وما سمعتش لعقلي".

وفي الفيلم تأكيد إلى الاستعانة بكافة الأساليب لعلاج عائشة، الطب النفسي، وطريقة الصدمات النفسية، وتذكر الماضي،"فكره وبابنتي ربنا اللي كلمتك عنه. إحنا هنا في بيته، افتكري يا عائشة"

ويبدو الفيلم ذكيا وهو يطرح العلاقة بين العقلانية والوجدانية في الإيمان وهو يوقف كافة الأطراف عاجزة عن الحل. فالطبيب يعلن أن الأمل في نجاة عائشة وهي تلد ضعيف جدا، بل أن الأب حين يقبل ابنته يتصورها قد ماتت، ونحن كذلك كمشاهدين، وتؤكد كافة الاحتمالات على تشاؤم فعلى بأن قلب المرأة الضعيف لا يحتمل العملية الجراحية، وكل هذه الاحتمالات المشدودة الأطراف تدفع بالأب أن يسطر خطابه الطويل، وهو مكتوب بأسلوب تلقائي، يختلف عن أسلوب الزوج الشاعر. وقبل أن يسطر الأب خطابه، يقوم بإخراج الرسالة القديمة التي كان عليه أن يرسلها ذات يوم من أجل ابنته ودميتها. ونرى الأب بعد أن انتهى من رسالته في حالة حيرة وهو يسير في دروب المدينة ليلا، لا يعرف أين يضع الرسالة، ولا كيف يسلمها، ونحن نسمعه حين يعود صباحا إلى منزله يردد: "أنا رميت الجواب" دون أن نعرف أين بالضبط؟، فهل فعل ذلك في قاع النهر الذي رأيناه يسير إلى جواره، أم في الهواء، ولكن من الواضح أن هذا الخطاب قد شهد تحولا ملحوظا لدى الأب من إيمان عقلاني إلى إيمان بالقلب والوجدان.

ومثلما فعل كمال عطية فيما بعد في فيلمه "قنديل أم هاشم" بأن مزج الإيمان بالعلم في علاج المريضة، فإنه هنا لم يجعل عائشة تشفى إلا بسبب، فكأن الله ألهم الطبيب إلى أن الطفلة الوليدة هي عروس جديدة ناطقة هذه المرة، فأسرع بإلباسها ملابس الدمية التي لا تبارح عائشة، ثم اقترب من الأم الصغيرة، وجعلها تلمس العروس الجديدة الحية التي تنطق نطقا إلهيا، وهذا الذكاء من طبيب يمثل العلم، كان سببا في إيقاظ كل

الحواس والأجزاء الجسدية المشلولة، فاعتدلت الشفاه المعوجة، والعين المكسورة، وعادت صورة عائشة إليها وراحت تنطق وتنادي زوجها، وتنطلق الكاميرا لتصور السماء والسحاب، وبدلا من كلمة النهاية المألوفة التي اعتادت عليها السينما المصرية في تلك الآونة، رأينا جملة: "وكانت هذه رسالة إلى الله" .

أشرنا في بداية الفصل أن هذا الفيلم قد تعاون فيه ثلاثة من أديان مختلفة، وحمل رؤية تقدمية لعلاقة الإنسان بالله، في سنوات كان الحديث فيها عن الوجودية الملحدة والجدلية المادية في أقصى حالاتها، خاصة في مصر، وقد جاء الفيلم ردا على ذلك الجدل، بما يمكن تسميته بالحوار الدرامي، فهناك دائما محاورات بين أطراف مختلفة، والأب حسين هو المحاور الأول في هذه الأطراف، وهو يحاور ابنته، ثم يحاور زوجها عندما تكبر، وفي النهاية فإنه يحاور نفسه عندما يكتب رسالته إلى الله، ولسنا هنا بالطبع أمام محاورة بين عبد وإله. ولكنها بالطبع حالة اتصال حواري ذاتي موجهة إلى الله، وقد عبر الأب في هذه التحولات، مثلما يحدث لدى أغلب البشر مرتبطة بأسباب خاصة، ومنها اليأس من شفاء الابنة، بل واقتراب موتها، وتأكيد الطبيب على الخطر القادم وأخذه تعهدا من الزوج والأب بأن العملية خطيرة، وكما أشرنا، فإن الفيلم استخدم كافة البدائل من أجل عمل أطروحاته، وهو يقدم البدائل العلمية والروحية، ومن المهم أن نرى أن هناك تقاربا ملحوظا بين هذا الفيلم، وبين قنديل أم هاشم، ولكن الاختلاف بين دروب الإيمان هنا ليس كبيرا، فالأب مؤمن بالله، وهو يعلن ذلك إلى نفسه، وأيضا إلى زوج ابنته.

وبالفعل، فإن الشخصية الرئيسية في الفيلم هي الأب، ثم عبد الحميد، أما عائشة فقد رأيناها في حالة تكشف لاسم الله ومعناه ووجوده، وهي تحاول الاتصال به من خلال دميتها، الأقرب إليها، والتي تمسكها بالفعل بين أناملها، بينما تعجز عن الإمساك بالهواء، لذا فقد صعدت إلى أعلى المئذنة من أجل أن تكون في مكان أعلى، وعليها أن تجد في الذات العليا بشكل أكثر وضوحا، ولعلها حين تركت عروستها، وراحت تلف حول المئذنة كأنها في حالة بحث، رغم أنها عرفت أن الله موجود في الغرف، وفي السماء، ومع الإنسان في كل مكان.

أما عائشة عندما كبرت، فقد كفت رغما عنها عن التساؤل، ومن الواضح أنها لم تعد تطرح الجديد من هذه الأسئلة المطروحة عادة من الأطفال في مثل هذه المراحل العمرية. وبذلك يبقى فيلم "رسالة إلى الله" العمل المتكامل من نوعه الذي يتتبع مسألة الجدل حول الإيمان، ثم الوصول بالعقل والعلم، والوجدان إلى أعلى درجات الإيمان.

الباب الأول
الدين والسينما والناس

الفصل الاول
ظهور الإسلام

يمكن اعتبار فيلم "ظهور الإسلام" الذي أخرجه إبراهيم عز الدين في عام **1951** بمثابة مفتاح للدخول إلى صناعة مجموعة الأفلام الدينية التي عرفتها السينما المصرية. وبالنظر إلى الرواية التي اقتبس منها هذا الفيلم، وهي"الوعد الحق" للدكتور طه حسين، فسوف نرى أنها أقرب إلى مفرخة لأغلب الأفلام الدينية التي سنقدمها في الفصول القادمة.

وقد بدا طه حسين ملتزما بخط الرواية، وهو يكتب حوار الفيلم، بالإضافة إلى قصته، وهو يدفع بالفيلم إلى مخرج لم يقدم في حياته سوى هذا الفيلم، وقد كانت التجربة هي الأولى لكل من المؤلف والمنتج والمخرج معا، كما سوف نرى إنها التجربة الأولى في التمثيل للعديد من السينما فيما بعد مثل أحمد مظهر وعبد المنعم إبراهيم وكمال يس.

ومن المهم التأكيد على أن كافة سمات الأفلام الدينية المصرية قد ظهرت بوضوح في هذا الفيلم، وسوف نتناول أهم هذه السمات من خلال التركيز على كل من النص الأدبي والفيلم معا:

يركز الفيلم على حال العرب والجزيرة العربية بشكل خاص، قبيل ظهور الإسلام، ويصور مدى الجاهلية التي يعيش فيها الناس سواء من حيث ضلالتهم بعبادة الأصنام، أو من حيث المجون الذي يعيش فيه البعض، والشر الذي يتملك البعض الآخر، وهناك نموذجا من الأشخاص الأول يميل إلى السلوك الأحسن، والأكثر إنسانية، وهو يمتلك من السمات، ما يؤهله لاعتناق الإسلام. وقد ركز الفيلم على نماذج بعينها، مثل عمار بن ياسر، وبلال بن رباح، وعبد الله بن مسعود، وسلام بن جبير القرظي، وفي الناحية الأخرى هناك رجال من طراز أبو جهل، يتمتع بمكانه اجتماعية مرموقة تجعله قادر على الإيذاء والتعذيب.

وفي فيلم "ظهور الإسلام"لم نجد أنفسنا أمام شخصية دينية بعينها مثلما سنرى في أفلام أخرى "خالد بن الوليد" و"بلال بن رباح" و"السيد أحمد البدوي"، بل نحن أمام مجموعة أشخاص يرتبط دخولهم إلى دائرة التاريخ من خلال إيمانهم بالدعوة المحمدية، وسيتعرضون للإيذاء والآلام، ويثبتون بجلدهم أنهم أجدر الناس بالدخول إلى هذه الدائرة التاريخية.

إذن ففيلم "ظهور الإسلام" يبدأ من الجاهلية أسوة ببقية الأفلام، وهو يتعرض لصعود الدين من خلال ازدياد أعداد المؤمنين به، وتفانيهم في خدمته والولاء الشديد لرسول الله والإيمان بدوره كرسول عليه توصيل رسالته إلى الجاهلين، وتحويل دائرة عقيدتهم إلى الإيمان بواحد أحد.

ويتعرض الفيلم لعادات العرب، واعتمادهم على التجارة، وخشية بعضهم من أن يهدد الدين الجديد مكانتهم الاجتماعية، خاصة أن الإسلام لا يفرق بين سيد وعبد إلا بالتقوى، وقد ركز إبراهيم عز الدين على قصة المواجهة بين السيد أمية بن خلف وعبده الحبشي بلال، مثلما سنرى في أفلام أخرى منها "هجرة الرسول" و"الشيماء".

كما يصف الفيلم المكان، وما صار إليه سواء قبل البعثة المحمدية أو بعدها، وحسب طه حسين فإنه ركز أكثر من مرة في كتابه على مسألة أن هؤلاء الأشخاص الذين يقدمهم في الرواية والسيناريو قد دخلوا التاريخ بفضل الإسلام "كان التاريخ في ذلك الوقت، كما كان في أكثر الأوقات، أرستقراطيا لا يحفل إلا بالسادة ولا يلتفت إلى القادة، وكان التاريخ في ذلك الوقت كما كان في اكثر الأوقات، ضنينا بخيلا، ومستكبرا متعاليا، يحفل بالسادة في تحفظ، ويلتفت إلى القادة في كثير من الاحتياط لا يسجل من أمرهم إلا ما كان له شأن أو خطر، وآية ذلك أنه لم يسجل أمر قريش في تلك العصور إلا أجزاء يسيرة لا تكاد تظهرنا من أمرهم على شيء، كأن التاريخ كان يراها أهون شأنا وأيسر خطرا من أن يمنحها عنايته"18

وعمار بن ياسر وغيره من الشخصيات التي يتحدث عنها الفيلم أحد الذين لم يحفل بهم التاريخ قبل الإسلام، ولم يلتفت إليه، ولم يصحبه في حياته الطويلة. ولم يسجل غدوه على الناس الرزق ، ولا رواحه على

[18] الوعد الحق ، د . طه حسين، الهيئة العامة للكتاب ، 1995 ، ص 16 .

أهله بما اكتسب منه، حتى كان يوم أكرهه التاريخ فيه على أن يلتفت إلى الدهماء أكثر مما يلتفت إلى السادة والقادة، وعلى أن يسجل من أمر ياسر وأمثاله من عامة الناس أكثر مما يسجل من أمر حلفائه من بني مخزوم وأمثالهم من الملأ والسادة في قريش.19

وقد ركز طه حسين في النص الأدبي، وأيضا في النص السينمائي على مسألة علاقة الإسلام بإدخال الذين آمنوا به الدهماء إلى دائرة التاريخ أكثر من مرة، فقد تحول التاريخ إلى دار أرقم بن أبي الأرقم التي شهدت ميلاد الدعوة. والتي اتخذها محمد لنفسه ولأصحابه ناديا ينشر منه دعوته.

إذن فكل هؤلاء الأشخاص الذين استعرضهم الفيلم علينا، قبل الدخول في الإسلام، والذين تعذبوا فيما بعد أشد قد صاروا أبطالا يحتذي بهم، ويستحقون الوقوف عندهم بصور مختلفة.

بدأت عملية التعذيب ركيزة أساسية للوقوف دراميا. وهناك طرفان مرتبطان بشكل مباشر بعملية التعذيب، كما أشرنا، وهما: السيد، والعبد. فالأول يملك مقدرات التعذيب، بل أنه يمتلك نفسه، لذا فما أن يعصاه، فعليه أن يفعل به ما يشاء. والتعذيب يتطلب أن يكون الطرفان على وجهي النقيض فيما يتعلق بمسألة العقيدة، فالأول كافر، يبقى على

---

[19] الفصل الثاني ص 17 .

دينه القديم، ولا ينوي الدخول بأي حال إلى الإسلام الذي يرى أنه يهدد مستقبله الاجتماعي، ومكانته كتاجر، أما الثاني فليس أمامه ما يخسر من متاع الدنيا، ولكنه يمتلك إرادة قوية يتحمل بها أساليب التعذيب وقسوته، وفي بعض الأحيان، كما سيحدث فعلا، فإنه يدفع حياته ثمنا لمبدأ أو عقيدة آمن بها.

وعلى سبيل المثال، فإن أبا جهل عمرو بن هشام، قد حشد رجاله وكل قوته من أجل تعذيب عمار بن ياسر وأبويه، فوضعوهم في الحديد، وأشعلوا في دار ياسر النار، ويقول ياسر لزوجته سمية والقوم يدفعون بهم إلى حيث يحبسون: انظري سمية، هذه أول النار التي عرضتها عليَّ الأحلام، فيقول له عمار (عماد حمدي): ومن ورائها جنة فيها نعيم ورضوان للذين صدقوا واستجابوا لما دعاهم إليه.

وتمتلئ الأحداث بأساليب التعذيب، وهو تعذيب وحشي، حيث يتم حرق بيوت المسلمين ويوضعون في الحديد ويسامون سوء العذاب، وقد ركز طه حسين على تعذيب بلال، وكيف تألم "حتى ملت قريش تعذيبه، عذبوه بالنار والماء، وعذبوه بالحديد والسياط، طرحوه على الأرض في الرمضاء، وأثقلوه بالصخر، يريدونه أن يذكر آلهتهم بخير فلا يسمعون منه إلا: أحد.. أحد. يقول له أمية بن خلف: أذكر آلهتنا بخير يا بلال يرفع عنك العذاب، فيجيب: إن لساني لا يطاوعني، ثم يمضي في ذكره قائلا: أحد.. أحد. فيمل أمية بن خلف وأصحابه فيضعون عنه أثقاله ثم يقيمونه، ثم يضعون الحبال: حبلا في إحدى ذراعيه وحبلا في

ذراعه الأخرى، وحبلا في إحدى ساقيه وحبلا في ساقه الأخرى، ثم يدعون الصبية، ويلقون إليهم بالحبال، ويأمرونهم أن يعدوا ببلال حتى يجهدوا أنفسهم ويجهدوه، ويفعل الصبية ما أمروا، فيعدون به إلى اليمين، ويعدون به إلى الشمال، ويعدون به إلى الإمام، ويعدون به إلى وراء، وهم يتصايحون ويتضاحكون، وأمية بن خلف وأصحابه ينظرون ويتعابثون، وبلال لا يحفل بشيء من ذلك، وإنما هو يتبع العادين به حيث يعدون.. [20]

ومثل هذا التعذيب الذي رأيناه في الفيلم الذي أخرجه إبراهيم عز الدين، قد أعيد إخراجه بنفس الصورة في فيلم "بلال بن رباح"، وهناك مشاهد في الفيلمين متشابهة مثل صعود بلال فوق الكعبة لإطلاق أول آذان في الإسلام. ومثل الحال الذي وصل إليه بلال من الحزن بعد وفاة الرسول، ورحيله بعيدا عن الحجاز.

وقد ركز الفيلم على التعذيب البالغ القسوة الذي عانى منه بقية المسلمين، خاصة عائلة عمار بن ياسر على أيدي أبي جهل، حين طعن الأم بحربة كانت في يده فتهشق شهقة خفيفة وتكون أول شهيدة في الإسلام، ثم يأتي دور الأب ياسر الذي يضربه أبو جهل في بطنه غيظا وحنقا، فيقتله كي يصبح ثاني شهيد في الإسلام.

وقف الفيلم عند دور المرأة المسلمة، مثل دور الأميرة الحبشية التي كانت سيدة للعبد رباح، وأم بلال، فصارت له زوجة وأطاعته،

---

[20] المصدر السابق ص **114**

وولدت له ابنة عبدا لخلف بن أمية، ورغم الفارق الاجتماعي الكبير بين الزوجة ورجلها، فإنها كانت له مثال الزوجة المطيعة التي تقف إلى جواره في كل أمور حياته.

وهناك بالإضافة إلى سمية زوجة ياسر بن عامر، والتي كانت أول شهيدة في الإسلام، نرى سهلة بنت سهيل، وهي زوجة أبي حذيفة بن عتبة بن ربيعة، والتي تنوي الهجرة مع أول فوج من أصحاب محمد إلى أرض الحبشة، فسهيلة زوجة مخلصة لزوجها تخفي أمر إزماعها الهجرة عن أخيها عبد الله بن سهيل. والتي تقرر دعوة أخيها إلى الإسلام حين يزورها في منزلها؛ فتردد قائلة: ولولا أن أذن محمد ودعانا إلى الهجرة لأثرنا الفتنة والعذاب والموت قريبا منه على الدعة والسعة والراحة والروح والأمن والرضا بعيدا عنه في أي قطر من أقطار الأرض.

وهناك حوار أداره طه حسين بين الأخ وأخته، بدت فيه مكانة الرسول في قلب المؤمنات الأوائل، وأزواجهم، حين يقول عبد الله لأخته وقد أطرق مفكرا : هو ذاك إذن! محمد أحب إليكم من آبائكم وأمهاتكم وأخواتكم ومن الدنيا كلها ومما فيها من كل شيء ! ومحمد أحب إليكم من أنفسكم.

"قالت سهيلة: ولو قد أحببت محمدا كما نحبه لعرف قلبك الحب الذي يعطي ولا يريد أن يأخذ، والذي لا يبقى لنفسه ثمنا من لذة الجسم أو نعيم النفس.. "21

[21] المصدر السابق ص **103**

يعتبر فيلم "ظهور الإسلام" أحد الأفلام الدينية القليلة المأخوذة عن نص أدبي، والتي شارك مؤلفها في كتابتها مباشرة، لذا جاء الحوار أقرب إلى النص الروائي، وهو حوار طويل مليء بالاستدلالات من القرآن الكريم، والسنة النبوية. وفي هذا الحوار إشارة إلى أسباب نزول بعض الآيات القرآنية مثل أسباب نزول الآية الكريمة "ومن الناس من يشري نفسه ابتغاء مرضاة الله والله رءوف بالعباد".

وأيضا مثل أسباب نزول آيات من سورة الفرقان التي سمعها أبو جهل، فخفق قلبه وخشعت نفسه، ولكنه سرعان ما تكابر وأخفى إعجابه بما قاله الله في كتابه "وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا وإذا خاطبهم الجهلاء قالوا سلاما، والذين يبيتون لربهم سجدا وقياما، والذين يقولون ربنا اصرف عنا عذاب جهنم إن عذابها كان غراما، إنها ساءت مستقرا ومقاما".

والفيلم مليء بأسباب التزول للعديد من الآيات القرآنية، ورغم أن إبراهيم عز الدين قد كتب السيناريو، وترك الحوار للمؤلف، فإن طه حسين قد وضع بصمته على كل الفيلم من خلال نصه الروائي، الذي يبتعد تماما عن أي موانع رقابية، فرغم أننا أمام فيلم ديني، فإن شخصية الرسول كانت حاضرة دوما لا تقترب منها الكاميرا، لكن المؤمنين الأوائل دائمو الحديث عنه، وعلى سبيل المثال فإن رواية "الوعد الحق" بمثابة رؤية لإبراز من دخلوا التاريخ من غياهب العبودية إلى نور الإسلام، وقد ركز الفيلم على شخصية واحدة هي عمار بن ياسر باعتباره من

شباب المسلمين، ورغم هذا فإن الفيلم لم يغفل بقية الشخصيات السابق الإشارة إليها.

وقف الفيلم عند نقاط بعينها، مثلت انتصارا للإسلام، مثل هجرة إلى المدينة، وفتح مكة، ودخول المؤمنين في دين الله أفواجا، بعد أن تحمل العبيد منهم التعذيب، وتخلى الأشراف عن صلفهم وجبروتهم، ومن هنا جاءت جاذبية الفيلم، ونجاحه حيث عرض لسبعة أسابيع، وهو رقم قياسي بالنسبة للعرض في تلك الآونة.

سبق الدكتور طه حسين كافة زملائه الأدباء، بأن قدم تعليقا في بداية الفيلم بصوته وصورته، وهو في هذا المضمار سبق الدكتور محمد حسين هيكل الذي فعل نفس الشيء في مقدمة فيلم زينب، وأيضا إحسان عبد القدوس الذي كرر نفس الشيء في مقدمات أفلام عديدة مأخوذة عن رواياته مثل "لا تطفئ الشمس"، والمقصود بالمقدمة هنا Thriller وهي تلك المقدمة التي تعرض في دور السينما ، قبل أسابيع من العرض الرسمي للفيلم، وهي بمثابة إعلان لجذب المتفرجين للمشاهدة، وعادة كان الأديب يستخدم كأداة لجذب المشاهدين لمتابعة الأفلام المأخوذة عن إبداعه.

كان "ظهور الإسلام" هو أول فيلم يستخدم فيه أسلوب "الراوية" الذي يحكي بعبارات بليغة ما لم تقدر الكاميرا على تصويره، خاصة ما يتعلق بالممنوع نقله على الشاشة، وقد تكرر ظهور هذا الراوية في أفلام الخمسينات الدينية مثل "بلال مؤذن الرسول"، و"الله أكبر"

و"بيت الله الحرام" وقد جسد عباس فارس هنا دور الراوية، بالإضافة إلى دوره في الفيلم في أداء شخصية ياسر.

الفصل الثاني
انتصار الإسلام

الفيلم الذي أخرجه أحمد الطوخي تحت عنوان "انتصار الإسلام" عام 1952 ليس سوى فيلم صحراوي في المقام الأول، وهو يطرح سؤالا حول نوعية الفيلم الديني. فهل يعني أن فيلما ما يورد في حواره مجموعة كبيرة من الآيات القرآنية، وتدور أحداثه في الصحراء، ونعرف أن زمن وقائعه تدور أيام البعثة المحمدية. هل يعني كل هذا أننا أمام فيلم ديني؟

لا يمكن أن تحدد مجموعة من الجمل الحوارية نوعية فيلم ما من الأفلام؛ ولذا ففيلم "انتصار الإسلام" رغم كل ما أحاطته من دعاية، بالإضافة إلى عنوانه، وما جاء على لسان بعض أبطاله، ليس أكثر من فيلم صحراوي عن العادات البدوية، ولم يكن هدف صانعه سوى أن يقدم فيلما من نوع المغامرات، وبعد نجاح "ظهور الإسلام" وعرضه قام بإضافة بعض الجمل والأحداث كي يصبح بنفس الصورة التي رأيناه بها. حيث أن المواجهة الأساسية بين الأبطال لم تكن من أجل هدف أسمى هو نشر الدين، قدر ما هو الصراع بين أطراف القبائل حول امتلاك قلب امرأة. وانتهت الأحداث بعودة هذه الحبيبة إلى الرجل الذي تحبه على طريقة حواديت السينما المصرية في تلك الآونة.

تعال أولا نرى ماذا قدم أحمد الطوخي في مادته الدعائية حول الفيلم، ولنرى علاقة ما ذكره بموضوع هذا الفيلم، ففي الصفحة الأخيرة من دفتر الدعاية الذي كان يوزع عادة مع الأفلام، يذكر الآية القرآنية كأساس يقوم عليه موضوع الفيلم: "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"، مما يوحي أننا أمام فيلم عن شهداء الإسلام الأوائل، وكيف دفعوا حيواتهم من أجل عقيدتهم الجديدة.

وفي مقدمة الفيلم تجيء لوحة على الشاشة مصحوبة بتعليق صوتي يقراها لمن لا يعرفون القراءة "مزجت حوادث هذه القصة بدماء الشهداء المجهولين الذين جاهدوا في سبيل الإسلام، ونسيهم التاريخ، نهدي لهم هذا الفيلم لنجزي لذكراهم بعض حقوقها، ونسرد بفخر ما أهمله التاريخ".

ثم تأتي لوحة أخرى تكشف لنا نوايا المخرج الحقيقية: "كان العهد الجاهلي عهد رعب وفزع وانتشار العصابات التي كانت تغير على القبائل الآمنة المطمئنة. وكانت عصابة هبار بن الأسود وهي أخطر العصابات في ذلك الحين".

إذن فنحن أمام فيلم صحراوي عن قطاع الطرق الذين يسيطرون بقوهم على الصحراء. وكأن الإسلام قد جاء لمحاربة هؤلاء وليس لهداية الناس أجمعين، وسوف نرى أن المواجهة بين بني هلال وعمرو من ناحية، ثم بين "عصابة هبار" هي في المقام الأول بين أخيار وأشرار، ومن أجل امرأة، وليست من أجل هداية هؤلاء الأشرار إلى الدين الجديد. وقد

كشفت المعركة النهائية في الفيلم عن نوعية المجابهة بين الطرفين، فهناك اقتتال شرس للغاية بين طرف يمثله عمرو الذي يود الحصول على حبيبته جميلة (ماجدة) وبين الرجل الذي اختطفها قاسم بن هبار (فريد شوقي) وتنتهي المعركة بالقضاء على الأشرار، والمعروف في الأفلام الدينية دخول كل الأطراف في النهاية في هداية الدين الجديد.

ومن أجل التأكيد أننا في فيلم صحراوي، هو اللغة التي يتحدث بها أبطال الفيلم، فهي لغة قبائلية صحراوية، وليست لغة عربية مثل "ليش بتبكي ع العار اللي خلفتيه.. أغربي عن وجهي يا ولادة البنات" وبقية حوار الأشخاص طيلة أحداث الفيلم.

ورغم أن الفيلم حاول أن يكشف لنا عادة جاهلية في البداية، وهي وأد البنات فإن العادة القبلية الصحراوية الخاصة بامتهان الأم التي تلد البنات لا تزال موجودة بشكل بارز، وخاصة في المجتمعات العربية الصغيرة كالقبائل والقرى. ورغم أن فيلم أحمد الطوخي قد كشف لنا هذه العادة، فإنه سرعان ما ابتعد عن تنفيذها، بمعنى أننا لم نر وأدا للفتاة التي يود الشيخ هلال أن يتخلص منها في بداية الفيلم، حيث سرعان ما جاءت عصابة هبار، هاجمت قبيلة بني هلال وقتلت من قتلت، فانشغل الأب الشيخ هلال (عباس فارس) عن وأد ابنته بالحرب، وتمت إصابته إصابة شديدة كي يقوم أحد رجال هبار واسمه غضب (حسن البارودي) يأخذ الفتاة، وقيامه بعد ذلك بتربيتها وذلك على غرار الكثير من

القصص المشابهة. رغم أن أحداث الفيلم لم تكشف لنا أن هذا الغضب لديه أسرة وزوجة.

أي أن العثور على الطفلة والتي تعتبر بمثابة الشخصية الرئيسية في الفيلم هو محور الأحداث، فهي التي سيدور من حولها الصراع وستكون بؤرة كل الصراع في الفيلم؛ فغضب عندما يشاهد الطفلة وسط الأحداث الدموية فإنه يتوق لقتلها، لكن خنجره يتوقف في الهواء وهو يردد: "ما هاين علي أقتلها، اتركها لي أتبناها" وبمنطق الخير والشر فإن سلوك قطاع الطرق يبدو أكثر اعتدالا وطيبة من بني هلال الذين تسول نفوس رجالهم بدفن البنات وهن أحياء.

وعلى طريق التعليق الذي يود أن يدخل الدين فإننا نسمع، "وأخذت العصابة تتوالى هجماتها على القبائل المسالمة حتى ظهر الإسلام" وكي يقنعنا الفيلم أننا في إطار ديني نرى ديكورا بسيطا لمكة المكرمة. ويستكمل التعليق أن هذا شيء من الشعاع ظهر منه الإسلام، ثم نرى شابا يدعى عمرو (محسن سرحان) يلتقي بأبيه ويسأله أين كان، فيرد: "كنت حدا رسول الله"، "وأش جال القرآن" ثم يتلو الأب بعض السور الصغيرة خاصة سورة "النصر" (إذا جاء نصر الله والفتح ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجا فسبح بحمد ربك واستغفره إنه كان توابا) التي نزلت بعد فتح مكة وبعد أن استتب الإسلام، والمفروض أننا في هذه الأحداث في بداية الإسلام. وعلى الفور يردد الابن: "هذا الكلام زين، ما يقوله بشر"، وسرعان ما نعرف أن الرجل وابنه سيغادران مكة،

ويقول بحسرة: "والله فراق الروح أهون من فراقك يا رسول الله". وأمام هذا المشهد البالغ الإيجاز الذي نعرف منه أن الأب والابن قد دخلا دين الإسلام، فإن أحمد الطوخي يفرد مساحة واسعة لأغنية دينية وسط الصحراء يرددها شفيق جلال ومطربة أخرى تحمل عنوان "الرسول" وكأنها صدى للجملة التي قالها الأب، هذه الأغنية تأخذ مساحة زمنية من الفيلم. مما يعطي الإيحاء الأكيد أن مشهد لقاء الابن بأبيه كان بمثابة سبب لترديد الأغنية الطويلة التي لاتناسب أي نوع من الأفلام وخاصة الدينية.

وما إن تنتهي الأغنية، حتى نرى رجال هبار يهاجمون القافلة ويعذبون العبيد، ثم يهاجمون بعض المسلمين وهم يؤدون الصلاة فيموت الأب ويبقى الابن عمرو. وعلى الجانب الآخر نرى جميلة تداعب عنزتها وهي تعيش بين أفراد قبيلة قطاع الطرق. ويقوم غضب باعتباره أبيها بعرض الغنائم التي حصلوا عليها من الغارات، وتخرج الفتاة إلى المغارة التي فيها أسر عمرو وتردد بكل سذاجة "يا قلبي ما أحلاه زين الشباب في أرض هبار، لا تخف"، ثم تروح تطببه ويحاول تهريبه فتمنحه سيفا وجوادا ليهرب بهما.

وكما نرى فإن المشاهد الأولى قصيرة، أما مشهد الغناء الديني ثم الرقص فهو طويل، مثل الرقصة التي تؤديها هند وسط مجموع الرجال لامعي العيون والمليئين بالشبق، وعلى طريقة أي راقصة في أي كباريه فإنها ما أن تنتهي من نمرتها حتى يقومون بالتصفيق لها. وعقب الرقصة نرى شخصا أشبه ببلطجية البارات يعرض حبه عليها ويسألها عن السبب

في زيادة دلالها وتصده باعتبارها راقصة شريفة، فهي تحب عمرو الذي يعود إلى قبيلته جريحا وتقوم برعايته وتراه وهو يؤدي الصلاة. ثم يدور حوار مختصر "ليش تسجد يا عمرو؟". فيرد: "علمني هذا محمد خاتم النبيين وسيد المرسلين"، ثم يبدأ في تلاوة بعض السور القرآنية بشكل متتابع ليس بينها أي رابط درامي، ويمكنها أن تنزل بردا وسلاما على الراقصة. مثل: "أطيعوا الله وأطيعوا الرسول" و"لو أنزلنا هذا القرآن على جبل"، و"كنتم خير أمة أخرجت للناس".

وما أن ينتهي هذا المشهد حتى نرى البلطجي الذي لا نعرف له اسما يؤلب قومه: "كيف نترك عمرو يسخر بأربابنا، ويقضي على ديننا؟" ومن الواضح أنه لا ينجح في مسعاه، فيسعى للتخلص من غريمه ليس أبدا بسبب أنه مسلم ولكن لأنه محل اهتمام هند، وهو يسعى بذلك للتخلص منه كعزول وليس أبدا بسبب الدين وهو سبب يكفي أن يفقد التعاطف مع الحدث، والشخص. ويبدو أن الفيلم يؤلف أي حدث من أجل أن يكون ذلك سببا كي ينطق عمرو بآية قرآنية بعينها. وهذا البلطجي عكرمة يدخل على عمرو، ويقذفه بحجر ضخم لكن المعجزة تأتي أن الحجر يخطئ عمرو، فيحاول الرجل مرة ثانية ويفشل، ثم يردد عمرو: "لكنني أعمل بهدى الإسلام وأتبع كلام الله".

وتنتقل الأحداث بعد ذلك إلى منحى بعيد، فهناك عرافة (هند رستم) تنبئ هند بحبها لعمرو وهي نفس العرافة التي ستقف بعد ذلك إلى جوار جميلة في مناصرة حبها، وتردد عبارات تقليدية مثل "وقلبك

بالغريب مشغول". وقبل أن تتنبه هند إلى ما يحدث حولها، تدور معركة ساذجة بين عكرمة وعمرو، وعلى طريقة معارك السينما المصرية، فإن عمرو يتمكن من إسقاط غريمه من فوق الجبل وتشهر هند إسلامها عقب إصابتها بطعنة عكرمة. ويردد عمرو مناجيا: "سبحانك ربي.. إنك قادر على كل شيء".

وتمر الأحداث بسرعة، كأننا أمام تماثيل يسهل نقلها من مكانها، فما أن تموت هند حتى تبدأ قصة المواجهة بين قاسم وعمرو بسبب جميلة. وعلى طريقة العصابات، فإن قاسم يقوم بمهاجمة عمرو بلا سبب باد. ثم يحبسه مع عبد أسود معلق في داخل جب، وذلك باعتباره مسلم يتم تعذيبه. وما أن يتم وضع عمرو في الجب بدون سبب لعدم قتله من قطع طريق من طراز قاسم فإنه في مكان قريب يقوم غضب بزف بشرى جميلة لابنته بأن قاسم يطلبها للزواج، وعلى طريقة البنات العصريات، تقول الفتاة للرجل: "أهون علي يقبض على روحي من أن يتزوجني"، وعندما تعرف أن حبيبها سيموت في الفجر على أيدي الرجل الذي سيتزوجها، فإنها تذهب إلى هذا القاسم وتعلن موافقتها على الزواج: "لي طلب واحد منك، أطلق عمرو ليعود لأهله" وعلى طريقة الرجل العصري حتى وإن كان مجرما يقول قاسم: "طلبك عزيز يا جميلة لكن ما يغلى عليكي".

وباعتبار أننا أمام نفس المجرم الشرير التقليدي في السينما، فنحن نعرف أن قاسم لن يفي بالوعد، وأنه عقب زفافه سيقوم في ساعات الفجر ليقتل خصمه، وأمام هذا السيناريو المهلهل وأثناء حفل الزفاف

تنتقل الكاميرا إلى الجب، حيث ينادي العبد الذي يتم تعذيبه على المياه، ويمنحه عمرو وهو في نفس الجب المياه فيحمد الله ويردد عمرو: "أنت مسلم"، ويكون ذلك سببا لأن يردد عمرو بعض الآيات القرآنية "لا تحزن إن الله معنا"، ثم يناجي ربه قائلا: "اللهم أفرغ علينا صبرا وأمتنا على دين الإسلام".

وطيلة هذه الأحداث لا نعرف أي شيء عن البعثة المحمدية، ولا في أي مرحلة نعيش فهل نحن في بدايتها، أم بعد فتح مكة، أم بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم. وكما سبقت الإشارة، فإن المخرج يود أن يصنع مزيجا غريبا، فهو يقدم فيلما مصريا تقليديا به كافة التوليفات المعروفة في السينما، ويسند الأدوار لأشخاص عرفت عنهم النمطية في أنواع الأدوار التي تسند إليهم في تلك الفترة مثل فريد شوقي في دور قاسم ومحسن سرحان في دور عمرو. أما الضريبة التي يفرضها الكاتب والمخرجين على الأفلام بحشر أغنيات ورقصات واستعراضات لا لزوم لها فإنها تتكرر هنا بشكل يثير الملل ويبطيء من أحداث الفيلم الذي يكاد يكون خاويا من أي عنصر تشويق تتحول الصراعات فيه إلى مواجهة بالغة السذاجة.

ويبدو هذا واضحا في مشهد أغنية "الرسول" كما أشرنا، ثم في استعراض غنائي يتم فيه زفاف جميلة إلى قاسم وتقوم فيه العروس بالرقص بالسيف، فلا هي تجيد الرقص ولا نحن أمام استعراض جذاب، وسعيا لكسر حدة الملل الذي تثيره الأغنية في نفوس المشاهدين نرى مجموعة من

الأحداث، كأن تدخل العرافة إلى الجب لإنقاذ عمرو وتنبهه إلى ما قرره قاسم أن يفعله به عند الفجر، ثم يقوم عمرو وزميله العبد الأسود المسلم بالتخلص من الحرس. وفي مشهد ساذج تدخل العروس إلى خيمتها وتفاجأ بحبيبها بالداخل، ثم يدخل العريس فيضربه وتهرب العروس مع حبيبها، وذلك بمساعدة العرافة وحسب القانون الصحراوي فإن قاسم يهتف: "يا للعار"، ثم يضيف الجملة التي يتصدر الفيلم أنها تجعله فيلما دينيا. "جميلة هربت مع عمرو المسلم". ولو أننا في أي فيلم عادي لقيلت الجملة على هذا الطراز: "جميلة هربت مع عمرو ابن قبيلة همذان" باعتبار أن اسم القبيلة مثلا يعني أن عمرو من الأعداء.

ومن الواضح أن الطوخي يتصور أنه يصنع فيلما دينيا عن "انتصار الإسلام" حين يردد قاسم: "واللات والعزة لنقتل رجالهم ونشعل خيامهم" ومن أجل أن يصنع حدثا دراميا لآية قرآنية فإننا نرى جيوش هبار تمشي بين ممر ضيق للغاية هو في الأساس ديكور سيء الصنع ، ومن أعلى يقوم رجال عمرو فوق تلة صغيرة ليردد: "وكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله" ثم تتوالى الآيات الكريمة عن الحروب: "وما رميت إذ رميت لكن الله رمى" و"إن ينصركم الله فلا غالب لكم".

ولو أن أحمد الطوخي كان فنانا موهوبا لاستفاد من قدسية هذه الآيات ولراح يرددها وسط أبناء عشيرته بصوت جهوري فيهم بقوة أثناء المعركة، وأعتقد أن مثل هذا الأمر يمكن أن يعطي تأثيرا في نفوس

المؤمنين أقوى من ترديدها عقب انتهاء المعركة التي يقتل فيها هبار (رياض القصبجي)، ويصر فيها قاسم على الانتقام.

وكما أشرنا في بداية الفصل بأننا أمام حكاية حب تختلف عن كافة القصص العاطفية التي سنقدمها بعد ذلك في السينما المصرية، فالصراع الدائر هنا ليس بين قوم مشركين وآخرين اهتدوا إلى الإسلام، ولكنه صراع بين طائفتين من أجل امرأة هي حسب قانون الصحراء زوجة القاسم، لكن الفيلم يخرجها من هذه الدائرة عندما تشهر إسلامها. وقبل أن يحدث ذلك فإن حديثنا ساذجا يدور بين قاسم وبين "غضب" حول العار الذي جلبته جميلة، ويعرف أن الفتاة ابنة الشيخ هلال من أشراف العرب.

وبينما تعلن جميلة إسلامها فإن قاسم يذهب إلى قبيلة بني هلال ليخبر زعيمها بأن له ابنة، ونجد هذا الرجل الذي يسود وجهه عندما بشر بالأنثى قد أصر أن يعيد ابنته. فيهب إلى عمرو ويعلن أن جميلة ابنته وتبدو الأمور هنا غير قابلة للتصديق. فبمجرد أن يقول الرجل أن جميلة ابنته تتفتح أمامه الأبواب فهو يمكنه أخذ الفتاة بسهولة. وهو يرفض بشدة أن يتزوج عمرو باعتباره من أهل الريف من ابنته وهي الآن تنتمي إلى الأشراف.

وتأخذ الأحداث منحى جديدا عندما يقرر الرجل أن يزوج ابنته من ابن أخيه شهاب (أحمد أباظة) "نريدها أن تنسى الشقاء والهوان، ياللا يا بنات افرحوا وهيصوا نزفك الليلة على شهاب" ويحدث تحول مفاجئ

من الأب عندما ترفض الابنة التي نراها في الفيلم وقد أقيم من أجلها أكثر من حفل زفاف، وفي أثناء زفافها على ابن عمها ترفض وعندما يسألها الأب عن السبب تقول: "لأني مسلمة، وموحدة بالله" فيضربها بقسوة ثم يمسك منها الآيات المكتوبة فوق قطع الجلد، ويروح يتلوها. ويختار الفيلم هنا آية تمثل إعجازا لغويا متميزا "الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم".

وبينما يقوم الأب بتلاوة الآية الكريمة فإنه يمسك قلبه وكأن هذا دليل على تحوله وتغيره، ثم ينظر إلى ابنته ويردد "دليني على محمد" وكأنما الفيلم يؤكد على أن شخصا مثل الأب يمكنه أن يلين بمجرد سماعه آيات القرآن، ومن أجل أن يؤكد الفيلم على قدرة القرآن على تغيير الناس وهويتهم يلتقط الأب قطعة أخرى من الجلد ويقرأ: "الذي خلقني فهو يهدين وهو الذي يطعمني ويسقين وإذا مرضت فهو يشفين، والذي يميتني ثم يحيين والذي أطمع أن يغفر لي خطيئتي يوم الدين، رب هب لي حكما وألحقني بالصالحين" (سورة الشعراء 260)

وعلى التو يتحول موقف الأب، لكن إعلان إسلامه يرجئ إلى وقت آخر، عقب هجوم قاسم ورجاله على بني هلال، ومصرع هاشم. وعقب أغنية بكائية "يا مفارقين الأحباب"، يأتي عمرو على رأس جيش

صغير لمحاربة خصمه تحت راية "لا إله إلا الله"، وتدور معركة هي أشبه بمعارك البارات التي نراها في السينما، فلسنا أمام أشخاص يبارزون بكفاءة، بل هم ممثلون يحملون السيوف، أو الأسلحة البيضاء، ويخافون استخدامها. وعلى ناحية أخرى فهناك معركة بالأيدي يقوم فيها أحد المتعاركين بقلب خصمه على طريقة شقلبظات السينما واللكمات وهي معارك فردية التنفيذ، وليست جماعية مثلما هي الحروب. وحين نرى عمرو يقوم بإسقاط أحد أصنام بني هلال فإنه يفعل ذلك وحده، والمفروض أن هذا يحدث بشكل جماعي "في دين الله أفواجا" ويردد: "قل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا".

وعلى طريقة المشاهد الفردية أثناء الحرب فإن العبد الأسود الذي لا نعرف له اسما يصاب بطنة وهو في هذه المعركة حامل الراية ويلتقط عمرو الراية ويدور حوار بين الاثنين كأننا لسنا أبدا في معركة حربية يدفع فيها أي شخص حياته إذا لم ينتبه إلى سيف خصمه، فعمرو ينظر إلى صديقه في أسى وحزن ويردد "ليش تبكي يا عمرو، كل نفس ذائقة الموت، أنا يكفيني أن أموت على دين الحق". وما أن يلفظ أنفاسه تجيء الآية القرآنية التي نقرأها على مواد الدعاية "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا" وكان السؤال المطروح هو، هل هذه المعركة في سبيل الله، أم في سبيل جميلة؟ فها هو عمرو يقوم بإنقاذ فتاته من بين يدي قاسم الذي كان كل همه أثناء المعركة أن يأخذها، باعتبارها زوجته لكنها ترفض قائلة: "أنا مسلمة يا مشرك"

وتدور مبارزة بين الخصمين على غرار تلك المبارزات الأمريكية في أفلام "سكاراموش" وغيرها، فبعد استخدام السيوف وبلا سبب يقومان باستخدام الخناجر وقبل أن يطعن عمرو خصمه يطلب منه أن يسلم فلا يستجيب له ويردد عمرو وهو يقتله: "مأواك جهنم وبئس المصير".

ويجيء النص القرآني بمثابة تعليق على المعركة "ويريد الله أن يحق الحق بكلماته ويقطع دابر الكافرين"

وتأكيدا على ما ذكرناه في بداية حديثنا هنا أمام فيلم صحراوي أو بدوي، فإن بني هلال يردد كلماته إلى عمرو عقب نهاية المعركة بلهجة بدوية تختلف تماما عما سمعناه من لهجات تتردد طيلة أحداث الفيلم ويصعب فهمها لدى المتفرج العادي، وقد حاولت أن أستوعب كلماته خلال استرجاع الشريط الفيديو لكن كان من المستحيل أن يتم ذلك، ولكن يمكن أن نفهم أن الرجل يسأل عمرو عما يريد فيأتي كلاما تقريريا من عمرو ويبدو طويلا كلغة حوار سينمائي:

"نريد أن نهديكم لدين الله، تحجوا معانا لمكة، وتبايعوا محمد. تبايعونه على شهادة لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله. والبراءة من كل ما يعبدون من دون الله وإقامة الصلاة لوقتها والزكاة لحقها وصوم رمضان، وحج بيت الله بعد الحاد، ومن عمل صالحا فلنفسه ومن أساء فعليها. وما ربك بظلام للعبيد".

وهكذا فإن المخرج وهو أيضا مؤلف النص قد قام بجمع كل أركان الإسلام في موقف واحد، وطلب من مؤمنين جدد أن يتبعوا الدين الجديد بأركانه وهو أمر مخالف للواقع بالنسبة لدين كان في طور التكوين، وأنزل الله أحكامه بشكل تاريخي على المسلمين. وعقب هذا الطلب، فإن بني هلال يسأل عمرو: "ما تريد طلب ثاني" فيجيب عمرو: "جميلة على سنة الله ورسوله".

ثم نرى في المشهد النهائي للفيلم مجموعة من المسلمين يركبون البعير والجياد ويسيرون في الصحراء على نغمات أغنية "يا بخت من وعده مولاه وشاف رسول الله وضياه" وهو مقطع الأغنية الطويلة التي شاهدناها في بداية الأحداث.

ما زلنا نؤكد أننا أمام فيلم بدوي في المقام الأول، أشبه بكافة الأفلام البدوية التي تم إنتاجها قبل هذا الفيلم، وقد شغفت السينما إلى حد كبير في الأربعينات بهذه الأفلام، ومن أشهرها "ابن الصحراء" **1942**، "ابن عنتر" **1947**، و"أبو زيد الهلالي" **1947** و"جحا والسبع بنات". و"شهر زاد" **1946** و"الزناتي خليفة" **1948** و"الصقر" و"عنتر وعبلة" **1945**و"غادة الصحراء" و"قيس وليلى" **1939**، "ليلى بنت الصحراء" **1937**، و"رابحة". هذا بالإضافة إلى الأفلام التي تم إنتاجها بعد هذا التاريخ مما يعنى أنها إما أن المخرج قد كتب هذا الفيلم قبل تاريخ إنتاجه بفترة باعتباره فيلم صحراء. وعقب نجاح "ظهور الإسلام" قام بإجراء تعديلات أو عمل مزجا بين ما سمعناه يتردد من عبارات دينية

ونصوص قرآنية وبين أجواء الصحراء. أو أن الطوخي قد حاول أن يستفيد من نجاح ظاهرتين معا. صناعة فيلم صحراوي، وتقديم فيلم ديني. فجاء فيلم "انتصار الإسلام" الذي يمكن استبعاده بسهولة من قائمة السينما الدينية. لكن الطوخي حاول بقدر الإمكان أن يؤكد لنا أن فيلمه تدور أحداثه أثناء البعثة المحمدية، ورغم أننا لم نر في عنصر الحدوته الأساسية ما يؤكد أننا نعيش في هذا العصر، فلا مفردات اللغة التي ينطقها تناسب بيئة الجزيرة العربية الفصحى من خلال آيات القرآن الكريم.

ومع ذلك فإن هناك سمات بعينها موجودة هنا تجمع بين كافة الأفلام الدينية وهي استخدام التعليق ونماذج من الأحداث، ومن المفروض أننا هنا أمام قصة تقليدية لا تتضمن أي نوع من الممنوعات الدينية وخاصة ظهور إحدى الشخصيات المبشرة بالجنة، لم يتضمن الفيلم أي إشارة من بعيد أو قريب لهذه الشخصيات. ومع ذلك فإن نسبة التعليق السردي هنا لا تقل بأي حال من الأحوال عن بقية الأعمال الدينية المعهودة في السينما المصرية.

الفصل الثالث
بلال.. مؤذن الرسول

فيلم "بلال مؤذن الرسول" الذي كتبه وأخرجه أحمد الطوخي عام **1953** هو أحد الأفلام الدينية المصرية التي يتم فيها تتبع شخصية دينية من الصحابة والمؤمنين الأوائل منذ بدايتها وحتى رحيلها عن الدنيا. أي أننا خلال مدة الفيلم الدرامية علينا أن نعيش مع هذه الشخصية طوال حياتها منذ ميلادها وحتى وفاتها.

ولابد للسيناريو المكتوب أن يقف عند مراحل بعينها من حياة هذه الشخصية تركز على نشأته، وشخصيته، ثم في شبابه وشيخوخته، بما يتفق مع دوره في التاريخ، من حيث قربه من الرسول عليه الصلاة والسلام، أو من الدعوة واستكمالها بعد رحيل النبي. وتلك مهمة صعبة على فن يمكن أن تدور أحداث أحد أفلامه كما تعرف في ساعات قليلة من ليلة واحدة.

ولذا فإن المخرج وكاتب السيناريو أحمد الطوخي قد استعاض عن المناطق التاريخية التي لم يذكرها في حياة بلال بن رباح بواسطة الراوي الذي يتتبع حياة بلال ويقص علينا قصته، فبدا الفيلم كأنه صورة مكملة للراوية الذي يقص علينا تاريخ حياة هذا الصحابي، بل أن الصورة جاءت باعتبارها تحصيل حاصل، كأن نسمع على لسان الرواية أن بلال

هاجر إلى المدينة فنراه في مشاهد متتالية وهو في طريقه من مكة إلى يثرب يعاني تارة من الشمس وأخرى من الرياح الرملية، أو من شدة العطش، ثم دخوله إحدى المغارات حتى يعثر عليه إعرابي يركب ناقة فينقله معه إلى المدينة.

وقد صاغ الطوخي قصة فيلمه الذي زادت فيه مساحة الراوية على لسان هذا الراوي وكأننا نسمع مسلسلا إذاعيا ليس قط من خلال طول العبارة وأدائها، بل أيضا من خلال تجسيد الممثلين لهذه العبارات فبدوا كأنهم في تمثيلية إذاعية، من المهم جدا تجسيد العبارة وغلبت الخطابة على الأداء ليس فقط من قام بأدوار ثانوية مثل أبطال المسرح الإسلامي للشباب المسلمين. بل أيضا من خلال تجسيد العبارات لممثلين عرفوا بأدائهم الطبيعي في الأفلام مثل ماجدة وحسين رياض ومحمود المليجي.

يبدأ الفيلم بحديث شريف يقول "الجنة لمن أطاعني ولو كان عبدا حبشيا، والنار لمن عصاني ولو كان شريفا قريشيا". والمقصود بالطبع بهذا العبد الحبشي هو بلال بن رباح، الذي ولد لأم من العبيد تسمى حمامة، جعلته أقداره عبدا لأناس من بنى جمح بمكة حيث كانت أمه وهي حبشية أيضا إحدى جواريهم، فكان بلال يرعى إبل سيده خلف، ثم سيده الجديد أمية بن خلف.

وحسب هذا الحديث فإن بلال من المبشرين بالجنة، باعتباره ذلك العبد الحبشي، الذي بشره الرسول عليه الصلاة والسلام بالجنة. ومع ذلك فإن الأزهر على ما نعرف لم يعتد على تصويره سينمائيا.

وتبدأ أحداث الفيلم في تلك المنطقة من مكة حيث يعيش رباح وزوجته حمامة لم يشر الفيلم إلى اسمها ونرى كيف يعذب السادة عبيدهم، وتمتلئ الشاشة بالصراخ، ويظهر رباح الذي ينتظر في تلك الليلة أن تلد امرأته، وهو أيضا رجل أسود، ويتحدث باللغة العربية مخاطبا نفسه: "إنني قاتل، سوف أكون أبا لعبد" ووسط إحساسه بالمأساة وبينما هو يتباكى تأتيه القابلة لتبشره بمولد غلام. فيصرخ: "لقد أصبحت أبا لابن عبد"، ويصمم أن يقتله حتى يخلصه من قسوة العبودية، رغم أن الأب نفسه رجل حبشي يقول لزوجته: "إنني أفضل الموت لابني على أن يكون عبدا" وترد الأم (عزيزة أمير) كي تهدئ من خوف زوجها وتذكره: "ألم تكن عبدا، ثم تم عتقك، ثم سمعتك تقول أنه سيكون هناك دين جديد سيظهر لا يفرق بين العبد والحر إلا بقدر العقيدة" يرد الأب: "إنه دين الحق والحرية.. دين المساواة". ثم تختار الأم اسم وليدها فيوافق الأب على الاسم وهو يردد: "مسكين بلال".

وكما نرى، فإنه من حوار الزوجين، فإن مسألة الدين الجديد كانت مشاعة في مكة، والجزيرة العربية قبل بعث الرسول بأربعين عاما على الأقل باعتبار أن النبي وبلال من نفس العمر، وحسب أحداث الفيلم فإن رباح يذهب إلى الكعبة، ويرى الغلام محمد يتحدث برصانة

وهو في العاشرة، وكان بلال أيضا في نفس السن. ولا نعرف بالطبع حقيقة ظهور الدين الجديد حتى في أوساط العبيد قبل مبعث الرسول بأربعين عاما. وأغلب الظن أن ذلك من اجتهاد مؤلف الفيلم ومخرجه.

وما أن يقدر لبلال أن يولد، حتى يتم له أن يعيش وينشأ في كتف والديه، ولكن الفيلم الذي بدأ بالصراخ والعويل وامتلأ طوال أحداثه بهذين المفردين، لم يشأ أن يترك "بلال" في حالة هناء، وهو الإنسان الذكي، فما لبثت أمه أن ماتت، ثم مات الأب كي يهتم به "خلف" سيده، ويصور الفيلم كيف كانت الكعبة مليئة بالأصنام، وخاصة هبل الذي قطعت يده فوضعت بدلا من ذراعه الحجرية ذراعا من ذهب.. ويكشف لنا الفيلم أن رباح وأسرته متدينين. وأن الناس في الجزيرة أيضا متدينون بطبعهم، أيا كانت العقيدة فالناس تحب زيارة مكة وتجلس إلى جوار آلهتها تتشاور في الأمور. وحسب رواية رباح إلى زوجته فإنه ذهب إلى حيث الآلهة. صحيح أنه يتساءل: "وكيف يعبدون ما صنعت أيديهم". وهي نفس العبارة التي يرددها بلال بعد ذلك. لكن الظاهر أن الأشراف والعبيد كانوا يذهبون إلى مكة باعتبارها مكانا للآلهة يحجون إليها، ولم ينصرفوا بالطبع عن هذه الآلهة الحجرية إلا بعد أن هداهم الله إلى الدين القويم فتغيرت الموازين.

وقد صور الفيلم العبد رباح باعتباره متدينا، ومتنبئا أيضا بالدين الجديد، ثم نسمع منه عبارات فلسفية، لم يكن لها أن تتردد سوى على ألسنة فلاسفة وجوديين، الذين ازدهرت أفكارهم إبان صناعة الفيلم،

فبعد أن يعرف الأب أن "خلف" قد عرف أن رباح قد أنجب ولدا، ويولون كثيرا. فإنه ينكفئ على يديه، ويقول: "ما أسهل أن تولد، وما أصعب أن تعيش". وإذا راجعنا مفردات هذه الجملة جيدا فسوف نراها وجودية مليئة بالفلسفة، تردد كثيرا في النصف الأول من القرن العشرين.

ومن جديد فإن الأب يفكر في التخلص من ابنه، ويدور الحديث مجددا، ويكون بلال قد أصبح صبيا، فتقول الأم تذكر زوجها "أنسيت أنه سوف يأتي اليوم الذي يتساوى فيه الحر والعبد، السيد والمسود، الغني والفقير". ومن جديد يؤكد لنا الفيلم أن النبؤة بظهور دين جديد كانت منتشرة قبل ظهور الوحي بثلاثين عاما، باعتبار أن النبي كان في تلك الفترة في العاشرة وأنه قد بعث وهو في الأربعين من عمره.

ويتحدث رباح عن الرسول قائلا: "قصدت الكعبة فوجدت أبناء عبد المطلب وبعض سادة قريش، وكان إلى جوار أبي طالب غلام في العاشرة يفيض وجهه بشرا وفيه وقار الشيوخ. إذا تكلم علاه البهاء وإذا صمت علاه الوقار، فيه اتزان. شأن العالم الواثق بما يقول.. إنه الأمين محمد".

ويصوغ كاتب السيناريو الحوار هنا باعتبار أن رباح يكاد يتكهن أن هذا الأمين هو النذير القادم بهذا الدين الجديد. ويعطي الفيلم للأم أيضا نورانية خاصة، حيث تذكر لزوجها أنها رأت في منامها أن بلال يسير وسط الصحراء وقد أضناه التعب، فإذا بمحمد يتقدم إليه ويأخذ

بيده إلى روضة كثيرة الأشجار فيجري بلال نحوه وهو يهتف: "هل ناديت يا أماه"؟.

وبعد أن يموت الأبوان، وبعد كم لا بأس به من النواح المجسم، فإن الراوي يبلغنا أن الصبي أصبح في ركاب سيده "خلف" ليضيف به عبدا إلى عبيده. ثم تمر السنون، ونرى "بلال" وقد أصبح شابا يافعا مليئا في جسمه يجسده يحيى شاهين، رغم أن كتب السيرة تقول أنه كما وصفه الرواة كان رجلا آدم أشد الأدمة، نحيفا طويلا، أيضا له شعر كثيف خفيف العارضين.

وقد كشف الفيلم عن جانب من حياة بلال، هو رغبته في أن يصير تاجرا منذ صغره وأنه قد نال هذه المكانة للاتجار لحساب سيده "خلف" بعد أن كبر، ولكن الفيلم أخفى تماما أن الله وهب بلالا صوتا "شجيا" فكان يغني لشباب مكة في كثير من الأوقات ويطربهم بعذب نغماتها، وكان أظهرها حينما يسير مع قوافل التجارة إلى الشام حيث يشدو بأعذب النغمات، فينعش مرافقيه ويسهل عليهم عناء السفر ومشقة الطريق.

وباعتبار أن هذه هي لغة السينما في تلك الفترة، فإن الطوخي لم ينس أن يضع في فيلمه بعض الرقصات المحتشمة، وبعض الأناشيد والأغنيات على طريقته.

وكما أشرنا فإن بلال رجل متدين فهو يذهب إلى الإله "هبل" ويردد هاتفا إياه: "أريد أن أذهب بتجارة سيدي إلى الشام، فهل لي أن أسافر"، ورغم أن التمثال لا يرد، وأن حارس التمثال يسرق من بلال، وقد كان صغيرا، قطعة ذهب تركتها أمه، فإنه حسب وقائع الفيلم فإن هناك استجابة تحدث فيما بعد "ومرت الأعوام، وشاء الله أن يخيب ظن تلك الآلهة المزعومة وأن يحقق آمال بلال وصار تاجرا".

وحسب قوانين الرقابة فإن الفيلم قد قام بتبديل شخصية أبي بكر إلى شخصية متخيلة هي الفضل (حسين رياض) فحسب التاريخ فإنه في إحدى رحلات بلال إلى الشام التي كان أبو بكر رضي الله عنه ضمن رفاقه فيها، وبعد أن نفدت تجارة قريش وأوشكت القوافل أن تعود إلى مكة المكرمة، وقعت عينا بلال على أبي بكر فشاهده يسرع الخطى فنهض خلفه حتى لحق به وسأله: "إلى أين يا أبا بكر؟" فقال أبو بكر: "إلى راهب استفتيه في رؤيا رأيتها"، ورغب منه أبو بكر أن يصحبه، فلبى رغبته إلى أن أتيا الراهب، وبعد أن قص أبو بكر رؤيته على الراهب قال له: "صدق الله رؤياك فإنه يبعث نبي من قومك تكون أنت وزيره في حياته، وخليفته بعد مماته"، وحسب جريدة عمان في **29** يوليو **1994**فإن كلام الراهب أشعل ثورة نفسية لدى بلال، وراح يتساءل "لم يعبد الأصنام؟" ولم يعثر على سبب مقنع، إذ أنه نشأ بين قوم وهم يعبدونها، فعبدها مثلهم وتفجرت ثورة بينه وبين نفسه. انتهت بتزعزع إيمانه بالأصنام والشك في عقيدته.

وحسب الفيلم، فإن الطوخي قام بتبديل شخصية أبي بكر إلى الفضل الذي ذكر في الحوار أنه جاء من دمشق إلى مكة لزيارة صديقه أبو بكر، وأنه سيبقى هناك لينتظر ظهور النبي الذي وعد الله. وحسب الفيلم فإن الفضل هو أول المسلمين. ويردد الفضل قائلا لأبي بكر نفس العبارات التي قالها الراهب في الواقع.

فأبو بكر هو الذي قام بالرحلة مع بلال وهو الذي جاء إلى مكة، وهذه الرحلة قد غيرت من بلال وعقيدته وتحول دينيا قبل ظهور الرسالة فيدعو الله "يا إلهي العظيم، يا أعظم الآلهة.. كن عوضا لنا في رحلتنا". وهنا تبدأ المفارقات الدرامية في الظهور، فبلال المسلم بالغ النقاء، أما الكفار والمشركين فإن الفيلم يصورهم كما تصور السينما عادة أشرارها، لهم سمات خاصة على وجوههم ولهم ضحكات رنانة مجلجلة ويشربون الخمر، ويحضرون ليالي العربدة والسهرات الحمراء.

وحسب الفيلم فإن الذين تنبأوا بظهور الرسالة المحمدية كثيرون، وأخرهم العراف الذي جاء به خلف ليقرأ الطالع فيقول: "أرى نورا ينتشر في مكة منذ عشرات السنين، يكسر الأوثان ويتخذ إلها آخر غير آلهتكم". وهذه العبارة هي مزيج بين ما قاله الراهب، وبين ما قاله الفضل، بل أن السيناريو يقتبس من قصة سيدنا موسى بأن فعون سيموت على يد أحد أتباع دين جديد حيث يقول العراف: "ستكون رسالته يا سيدي مصدر تعب لك، ربما قتلت بيد أد أتباعه". وللعلم فإن

الفيلم قد تجاهل تماما مصير أمية بن خلف (محمود المليجي) ولم نره وهو يقتل.

يبدأ القسم الثاني من فيلم "بلال مؤذن الرسول" لأحمد الطوخي من خلال ظهور الرسالة الجديدة، حيث يردد أحد الأشخاص: "ما الخبر.. لقد ظهر النبي". لقد حدث ذلك بعد أن اكتشف بلال أن "هبل" قد أصبح غريبا بالنسبة له، ووقف يردد أمامه: "ما بالي أنظر إلى الآلهة، وأحس أنها غريبة عني، ما سر هذا التحول السريع، أيكون حقا ما قاله الفضل"، ثم هو يتساءل: "هل اختار دينا لا يقره سيدي؟"

لكن من الواضح أن سيده قد آن آوان ظهوره، وهو المبشر محمد رسول الله، وحسب التاريخ فإن أبا بكر هو الذي أبلغ بلال بالنبأ. وهو الذي اصطحب العبد الحبشي سرا في اليوم التالي إلى محمد، فيبايع بلال النبي (صلى الله عليه وسلم) وهو لا يعلم كم من العذاب سيلقاه في سبيل هذا الدين. وكما نرى فإن قوانين الرقابة دفعت بالمخرج وكاتب السيناريو إلى أحداث تبديل متعمد حي لا تظهر شخصية أبي بكر على الشاشة. وبدا أن الأم لا يعدو أن يكون تغيير أسماء، مهما ابتدع الفيلم شخصية غير حقيقية لتحل محل أخرى معروفة. وقد استنطق الفيلم بأهداف الدين الجديد وسماته على لسان الفضل، وبلال وأبيه رباح قبل أن تبدو تعاليم الدين على لسان الرسول نفسه. وبينما هو في طريقه إلى الرسول يتعمد بلال أن يمر على آلهته القديمة ليعلن خروجه عنها، ثم يقف أمام الرسول (صلى الله عليه وسلم) وينطق بالشهادة.

ويبدأ الراوي في قص ما تلا ذلك: "وأخذ يردد عليه سرا كل مساء ليتأدب بآدابه ويتلقى تعاليمه" ويردد بلال داعيا الله عز وجل: "اللهم لا تسلط علي من عبادك من لا يرحم، اللهم أهدني إلى سواء السبيل".

وسرعان ما يظهر ذلك الذي لا يرحم، إنه "خلف" الذي يحب بلال. ولكن ظهور الدين الجديد يشكل خطرا عليه. رغم أننا رأينا أن الرسالة هنا فردية وليست جماعية، وأننا أمام شخص آمن بإسلام أكثر منا أمام جموع من الناس آمنوا بالدين الجديد، وأصبحوا قوة جماعية لا يستهان بها، وكما سنرى فإنه سنرى أمية يعذب عبده بشدة والغريب أنه يقوم بصلبه وان كنا لا نعرف هل الصليب وسيلة تعذيب قد انتقلت إلى تلك المنطقة أم لا، وتبدو ملامح أمية قاسية، وهو يعذب بلال، لكن للحق فإنه تعذيب هش، فبلال مصلوب على شجرة وهو يردد: "أحد أحد"، ويصلي وهو في هذا الوضع. ثم يضعون حجرا على صدره، ومن أجل أحداث التأثير المطلوب للتعذيب، فإن الفيلم يضيف إنشادا دينيا وموسيقى ومؤثرات صوتية: "يا نور محمد" وهو وسط كل هذا يناجي ربه ويبدو التنفيذ ساذجا قياسا إلى مشاهد التعذيب في الأفلام الدينية العالمية، حيث يبدو التعذيب جماعيا وبوسائل أشد فتكا مما يثير التعاطف مع أكثر المؤمنين.

وسرعان ما يتوقف العذاب عندما يأتي رسول من أبي بكر يطلب كف العذاب عن هذا العبد ثم شراءه: "إن في قتله فقد لثمنه"، وسرعان

ما يوافق أمية، وبعد أن تتم الصفقة مقابل سبع أوقيات. يردد السيد: "لو طلبت درهما لبعته"، فيعلق الفضل المشتري وهو هنا أيضا بديل لأبي بكر الذي قام بنفسه بشراء بلال. "لو طلبت المزيد لدفعت".

وكما سبقت الإشارة فإن الراوية هنا يختصر بعباراته وقائع درامية يمكن تجاوزها إذا كان العمل إذاعيا أو مسرحيا، لكن في السينما فإن الأمر يختلف حيث يردد الراوية: "وأعتقه لوجه الله، وأصبح حرا في ظلال الإسلام". وهنا يبدو أن دور الفضل روائيا قد انتهى، فيقرر الفيلم إبعاده عن الأحداث ويعيده إلى دمشق فبينما تشتد الأمور بالمسلمين ويهاجرون من مكة فإن الفضل يتجه إلى مدينته التي جاء منها ويردد بلال وهو يتجه إلى المدينة مودعا مكة: "يا أحب أرض الله إليه.. أكتب على أن أهاجر مطرودا؟.. يا رسول الله يا خير من مشى على وجه الأرض، كيف أقوى على فراقك؟".

وفي يثرب يلتقي بلال مرة أخرى بالرسول حين يصل بعده ويجيء تعليق الراوية "وفي هذا المكان بنى أول مسجد للمسلمين في يثرب". وفي هذا المسجد كان بلال أول مؤذن.

وقد كشف الفيلم سلوك اليهود دون أن يشير إليهم بشكل صريح فهذا الشخص (شفيق نور الدين) يوافق أن يقرض (بلال) مبلغا من المال هو في حاجة له كي يعتق مسلما، وإذا لم يتمكن من السداد خلال أسبوعين فإنه سيصير عبدا له. ومن الواضح أن الفيلم استند على هذه القصة التي ليس لها أساس تاريخي كي يزيد من الأحداث الدرامية

في الفيلم. حيث اتفق اليهودي وزوجته (سناء جميل) أن يقرضا الرجل المبلغ كي يصير لهما عبدا.. لكن في ليلة التسديد تصل القافلة ويسدد المبلغ.

ولم يكشف الفيلم الدافع الحقيقي لقبول بلال هذا القرض، وهو يعرف أن العبودية أشق من أي عذر آخر. أما الحدث الثاني الذي ابتدعه المخرج فهو مسألة زواج بلال، فحسب الفيلم فإن بلال خرج إلى اليمن يوما لبعض حاجة في البحث عن شريكة حياته، هند الخولانية (ماجدة). يحدث أباها: "أنا أصل حبشي كنت عبدا فأعتقني الله، وكنت ضالا فهداني". ويقبل الرجل أن يزوجه ابنته باعتباره رجلا من أهل الجنة. وحسب مقال منشور عن بلال بن رباح، جريدة السياسة **28** فبراير **1993**، فإنه: "يروى أن النبي (صلى الله عليه وسلم) زوج بلال من ابنة أبي البكير فيروى عن زيد بن أسلم: أن بني أبي البكير جاءوا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقالوا: زوج أختنا غلانا، فقال لهم: أين أنتم عن بلال، ثم جاءوا مرة أخرى فقالوا: يا رسول الله أنكح أختنا فلانا، فقال لهم أين أنتم عن بلال؟ ثم جاءوا الثالثة فقالوا: أنكح أختنا فلانا. فقال: أين أنتم عن بلال.. أين أنتم عن رجل من أهل الجنة ؟ قال: فأنكحوه".

وقد صور الفيلم زوجة بلال صالحة، فهي تقف إلى جواره وتحبه، وتعبد الله، وتحتمل سفره عنها من أجل تحطيم شعوره بالغربة بعد موت الرسول. حيث صوره الفيلم مجاهدا "أفضل العمل عند الله الجهاد في

سبيل الله" ولذا فإنه يسافر إلى دمشق، ويقابل الفضل ثانية "أشم فيك ريح الرسول الكريم".

وقد تحول بلال في الفيلم إلى مجاهد وداعية في المساجد بعد أن توقف عن ترديد الآذان، ولم يكشف الفيلم قط هذه الناحية المثيرة من حياة بلال. وفي هذا الفيلم إشارة إلى التحريض للجهاد: "الله حرض المسلمين على الجهاد في سبيله.. إن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفا كأنهم بنيان مرصوص"، ثم "ما من قطرة أحب إلى الله تعالى من قطرة دم في سبيله".

وتبعا لكثرة الحركة في حياة بلال بعد وفاة النبي، مثلما حدث أيضا لخالد بن الوليد، فإن الفيلم تتبع بلال في رحلاته، وبدا مثلما دوما رجلا وحيدا لم يرزقه الله بالأبناء، لذا فهو يترك زوجته وسط نحيبها الشديد. كمية النحيب في الفيلم تزيد عن كمية الحوار، ويتجه إلى الشام: "كانت هند تخرج كل يوم إلى ظاهر المدينة تنتظر بلال. وفي أشد حالات القلق لتأخر عودته".

وبمراجعة التعليق الأخير هذا سنجد أن أحمد الطوخي قد كتب سيناريو إذاعيا فيكفي أن نرى علامات القلق على وجه الزوجة، كما رأيناها واقفة في أطراف الصحراء، ثم يظهر شبح زوجها الواهن فتسرع إليه وتكون عودته الأخيرة. وعلى طريقة الأفلام العربية فإنه لابد لمثل هذه الشخصية أن تموت بين يدي من يحبها من النساء مثلما سيحدث بعد ذلك في نهاية فيلم "خالد بن الوليد" لحسين صدقي عام 1958.

وهنا نرى هند تذهب لإحضار بعض العلاج له، فتعود لتجده يلفظ الروح ويردد بصوته المؤثر: "يا هند إني ذاهب للقاء رسول الله".

وحسب الواقع التاريخي فإن بلال قد مات في دمشق وهو مرابط في سبيل الله، ويروى أنه توفي سنة عشرين من الهجرة ودفن عند الباب الصغير في مقبرة دمشق وهو ابن بضع وستين سنة.

وحسب البحث الذي أعده مهدي عبد الستار (جريدة الأنباء 5 مارس 1993) فإنه "يدرك الموت وهو في فراشه فتصيح زوجته: واكرباه، فيقول لها: لا تقولي واكرباه، فغدا ألقى الأحبة.. محمدا وحزبه".

وكما نرى فإننا أمام فيلم كتبه أخرجه مخرج اهتم بصناعة هذه الأفلام دون غيرها، وبدت عبقرية عبد العزيز فهمي في توزيع الإضاءة واختيار كوادر التصوير ليعبر عن الصحراء التي تبدو كمتاهة حين يهاجر فيها بلال مرة من مكة إلى المدينة ومرة أخرى وهو في تنقلاته، وكما سبقت الإشارة فإننا أمام فيلم عن شخصية رئيسية تتحول كافة الشخصيات الأخرى إلى هامش فلم نر ما آل إليه مصير أمية بن خلف ولم نر إشارة إلى بقية الصحابة ولم نعرف حدود علاقة بلال بالآخرين، سواء من خلال حديث درامي، أو حتى بواسطة التعليق الذي كان يلقى بين الأحداث. أهمل الفيلم مظاهر كثيرة من حياة مؤذن الرسول. وقد أجاد الفيلم في اختيار يحيى شاهين لهذا الدور باعتباره قد تخصص في أداء مثل هذه الشخصيات المتدينة سواء في الأفلام الدينية مثل "فجر الإسلام"

أو في الأفلام المعاصرة، وبدا صوته الأجش المهيب رائعا، لكن صوته كمؤذن لم يكن حلوا مثل صوت بلال من خلال ما نسمعه عنه، وكان من الأرجح أن يتم الآذان عن طريق تركيب صوت لمؤذن مشهور في تلك الفترة وليكن الشيخ مصطفى إسماعيل.

الفصل الرابع
السيد البدوي

ينطبق على فيلم "السيد البدوي" لبهاء الدين شرف 1953، كل ما يناسب الفيلم الديني الذي يعتمد في كل أحداثه على شخصية واحدة نتتبع سيرتها منذ لحظة ميلادها، وتكتب كلمة النهاية عند رحيلها. ولكن يبقى هذا الفيلم الأكثر واقعية وعقلانية من بين كافة الأفلام الدينية المصرية، خاصة فيما يتعلق بالكرامات التي تتحقق على يدي صاحب هذه الشخصية.

ومع أول الفيلم، نحس أننا أمام عمل يختلف، فلأول مرة في تاريخ السينما، وربما لآخر مرة يتذكر مجموعة من المراجع التي تم الاستناد إليها في قص هذه القصة، لم يذكر الفيلم مرجعا واحدا فقط، ولكن خمسة مراجع من التراث، إذن فنحن أمام فيلم نرى وقائعه من خلال مراجعه، ويبدو أقرب إلى الجانب العلمي منه، خاصة أننا أمام شخصية لا تواجه اعتراضات رقابية بشأن ظهورها في السينما، فالسيد أحمد البدوي مولود في فاس عام 591 هـــ من أسرة ذات جذور شرقية.

ومنذ الوهلة الأولى ونحن أمام حالة توثق تاريخية للشخصية التي نحن أمامها، فنعرف أننا في عام 591 هــ (1197م) وفي مدينة فاس حيث تقترب الكاميرا من صحن مسجد، من خلال نافذة لنرى الشيخ

على البدوي وقد انتهى من صلاته، ثم يقبل إليه شيخ من أبرز علماء الإسلام في المغرب، إنه الشيخ النيسابوري الذي يحدثه قائلا: "لك عندي بشرى عظيمة.. لقد رأيت في الأمس فرحة، وفي السماء سرور.. عامود من النور" ثم يكمل قائلا: "قيد عنك، وقل للخاص والعام، إننا في عام خير وبركة إنشاء الله".

وأسوة بكافة الأفلام التي تعتمد على هذا النوع من الحكى، فنحن أمام راوية يقص علينا ما لم تتمكن الكاميرا من رصده، أو ما يمكن التعليق على ما نراه، كما يعتمد الفيلم في المقام الأول على العبارات الحوارية، ومثلما قلنا عن الفيلم "بلال بن رباح" فإن الفيلم مكتوب كأنه أقرب إلى مسلسل إذاعي، تبدو الأصوات فيه مليئة بالتجسيم أكثر من أداء الممثلين أنفسهم، ويعتمد الممثل أصالة الشخصية الرئيسية، على قدرته في تجسيد نطق العبارات المكتوبة.

وهكذا، فإننا من المشهد الأول، ونحن أمام هذه السمات التي سبق أن ذكرناها، فها هو الحسن يأتي ليبلغ أباه بأن أمه قد ولدت وليدها المنتظر هذه الليلة، ويرد على البدوي الشيخ النيسابوري: "رزقني الله بستة غلمان وهذا سابعهم"، فيعلق الشيخ بكل الإعجاب تبعا لما شاهده في الرؤية أنه أكثر من سبعة، ومن السبعين، ومن السبعمائة ألف". ويعطي هذا الإيحاء أي شخصية سوف نراها ضمن أحداث الفيلم ويتم تعاقد شفهي بين الشيخين، فالأب يعلن أنه قد وهبه لله، وفي سبيل الله، ويسميه الشيخ بالأحمد.

وأسوة بكل الأفلام الدينية، وكافة أفلام السينما في تلك المرحلة، فإنه بين بعض الأحداث يقطع المخرج الأحداث لنشهد استعراضا أو رقصا أو نشيدا دينيا حسب الأحداث، وفي سبوع المولود يحاول الصغير أن يمسك مسبحة الشيخ، فيخبر هذا الأب أن الوقت لم يحن للمسبحة، ويدعو له: "اللهم احرسه بعينيك التي لا تنام". وفي مكان آخر تردد القابلة: "ما رأيت من قبل طفل يولد بمثل هذه الولادة السهلة".

وعلى طريقة الراوية نعرف أن قد مر سبع سنوات، وقد آن لأحمد البدوي الطفل (سليمان الجندي) أن يودع شيخه من أجل الرحيل لطلب العلم. ويردد قائلا: "أستاذي لا أقدر على مجازتك.. فكلام الله لا يجازي عليه إلا الله".

وسرعان ما يكشف الفيلم عن الصراعات السياسية في تلك الفترة، فنسمع بعض المصلين يعلقون أن الشرق قد تم غزوه ببني أمية، أما الغرب فقد غزاهم الموحدون، وهنا يتدخل على البدوي (أحمد علام) باعتباره أحد هؤلاء الموحدين قائلا: "يا أصحاب الرجل.. مثل هذا الكلام لا يقال في المساجد".

ويكشف الفيلم أن فاس قد تحولت إلى حلبة للصراع السياسي، ولذلك تسرع الأسرة بالعودة ثانية إلى مسقط رأسها الأساسي "قريش": "لنعد إلى الحجاز، موطن جدودنا، ففي قريش يطيب العيش.. وقبل الرحيل يعلق الشيخ النيسابوري: "الدنيا سوف تتبع ركابك، وأنت زاهدها، والأمراء يقفون على بابك، وأنت مرشدهم". وكأنما بذلك

يكشف لنا عن المكانة التي سيحققها هذا الصغير عندما يتقدم به الزمن. ويسلمه المسبحة التي قام بلمسها وهو في يومه السابع.

وما يلبث الفيلم أن يعلن لنا أنه يمر ثلاثون عاما، أي 625 هـ (1227م) وحسب التاريخ فإن أحمد البدوي قد بلغ السابعة والثلاثين.

هنا ينتقل الفيلم إلى مكان جديد، مكة المكرمة، ومستو درامي مختلف، فقبل أن نشاهد البدوي وقد صار في هذا السن، نتعرف على ليلى بنت عمر الجرسي (كوكا)، وزميلاتها اللائى يجلسن إلى جوار الكعبة المشرفة ويتحدثن في الحب، بل أن إحدى البنات تسأل: "يا بنات مكة، أنتن جالسات إلى جوار بيت الله، وتتكلمن في الحب" فتعلق ليلى أن الله ما حرم الحب.. أنا عشقت من عشق ربي.. ما يدري أنني أحبه.. حبيب انشغل بالله، وما يدري ما في قلبي.. هذا حبيب الله".

وفي هذا الجزء من الفيلم، ثم إلى نهاية الأحداث، تتغير لغة الفيلم الحوارية فبعد أن كانت لغة عربية فصحى في المغرب العربي، فإنها تصير أقرب إلى العامة منها إلى اللهجة القريشية في هذا الجزء، وسوف تختلط لغة الفيلم ببعض اللكنة الشامية في الجزء الذي سيدور بين الموصل، وبين النهرين.

وقد بلغ الفيلم من صنعة التشويق، للتعرف على الشخصية الرئيسية، مداه، فنحن لم نره بعد أن صار في هذا السن إلا بعد أن تعرفنا على أراء الكثير فيه، فمن حديث عن المستقبل الذي علق به الشيخ

النيسابوري، إلى ما قالته نساء مكة، فليلى هذه فتاة جميلة يطلبها الرجال، مثل سلام بن حدود (شفيق نور الدين)، وهي تعلن أنها من أصل قريشي نبيل. ووسط حديثها عن نفسها، فإن حسن شقيق البدوي يأتي كي يحدثنا عن الحياة التي يعيشها أخوه، كل هذا قبل أن نتمكن من رؤيا فيقول، أن أحمد البدوي ظل طوال ثلاثين يوما بلياليهم في الغار يتعبد لله، ما له دار، وما له أحبة، ثم يستكمل الحوار عن مدى الجوى الذي يستبد بالفتاة أمام شقيق من تحبه، حسن البدوي (عبد الغني قمر).

ثم ينتقل بنا الفيلم لنتعرف مباشرة علي البدوي (عباس فارس) فهو في حالة تلاوة دائمة للقرآن الكريم، وعندما يأتيه أخوه مشبعا بكلام ليلى عنه، يدور بين الاثنين حوار فلسفي في الدين: "اسمع يا أخي.. إنسان بلا غاية.. ميت في صورة حي.. وغايتي إن شاء الله إرشاد الناس إلى الطريق الله عز وجل".

وعن طريق الحوار أيضا يردد البدوي لأخيه الذي لم نره وقد تزوج قط.. "الروح لا يطهرها إلا الصوم والصلاة والانقطاع لعبادة الله"، ويقول أيضا "أن النفس في عناء.. ولا تخضع إلا بعد جهاد طويل.. وأنا في أول الطريق يا أخي".

ومن الواضح أن السيناريو يحاول تكثيف أغلب كلمات السيد البدوي في مثل هذا الحوار الطويل. ورغم طول التحاور، فإن طريقة أداء عباس فارس، وعمق المعاني التي تمثلها الجمل تبعد المفرج عن أي إحساس بالملل، فإلى أن يتمكن المتفرج من تفسير إحدى الجمل أو أن يحلق فيها،

حتى يجد نفسه أمام جملة أخرى، وعندما ينتهي الحوار فإنه يكتشف أنه في حاجة إلى سماع المزيد منه.

وقد صور الفيلم بطله باعتباره قد اشترى الآخرة تماما، فعزف عن الدنيا في هذا الجزء من الفيلم لا يحضر عرس إحدى أخواته البنات ولا يحضر لعيادة أحد إلا من منطق الآية القرآنية أن الجنة تحت أقدام الأمهات، وهي آية يردده البدوي كما يضعها المخرج فوق فراش الأم. وعندما يلتقي الأب والابن فإن الأول يذكر ابنه بـــ : "وفيت حق الله.. وما وفيت حق الناس" ويذكر أن عمر والد ليلى له عليه حق. ويرد البدوي أنه ما وعد ليلى. ويتمكن من أن ينتهي بأن يقول لأبيه: "السابق في علم الله يتم".

وعندما يدخل الابن على أمه (عزيزة حلمي) تجيء ليلى وتنصت إليه، وتناديها الأم "قربي يا نوارة مكة"، وتحاول ليلى التقرب إليه، ولكنه يخرج إلى الكعبة، وأمام الحجر الأسود يرد قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه: "لولا أنني رأيت رسول الله يقبلك ما قبلتك"، ثم يفعل.

وتبدأ أولى محاولات السيد البدوي بالاحتكاك بالعالم والخروج منه عزلته، عندما يقوم سلام بالتعرض لليلى في الطريق، وعندما يتصدى له البدوي تبدو أبعاد الفخر القبلي بالمكانة الاجتماعية، حيث يردد: "أنا سلام بن كليب بن حجر، من قبيلة بني جتعثم التي لا ترد كلمتها" وعندما يغلب البدوي خصمه يقوم بتوصيل ليلى بأن يسير أمامها.

يقول علي عيد في مقاله المنشور عن السيد البدوي (جريدة الأخبار 8 ديسمبر 1995) أن الكرامة التي تتحقق على يدي شخص ليست شرطا في حدوث الولاية، وإن الولي يكون طالبا للاستقالة وليس طالبا للكرامة وهذا ما استقر عليه رأي أئمة الإمساك بالمسبحة وهو طفل، ثم إبعاد الإيذاء عن الثعبان، بأن قرأ عليه بعض آيات القرآن، ثم وقوع الرجلين اللذين جاءا للدخول عليه من فوق الجبل، ونكتشف أن أحدهما هو سلام، ويردد البدوي "ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون"، ويصيح سلام بعد أن وقع "انقذني يا بدوي، زين الشيطان لي أن أقتلك". كما تكشف الكرامات أيضا أنه ما أن يترل السوق، ويحط عند متجر أبيه حتى تربو تجارته أثناء الدقائق التي يتواجد فيها، فيأتي المشترون للشراء مما يدفع بتجار آخرين أن يطلبوا منه الجلوس قليلا عند متاجرهم وكما نرى فإنها كرامات دنيوية متعلقة بالتجارة.

أما الحدث الذي يتدخل به البدوي ليكون إيجابيا، ويعمل بما طلب منه الآن، فهو يدخل إلى غار تحول إلى مرقص، فيحطم الغار بمن فيه ثم هو يقوم بشراء راقصة من المزاد، في سوق الجواري ويدفع ثمنا لها مائة دينار وهو مبلغ يساوي ثمن مترل. وقد دخل البدوي في مزايدة لشراء المرأة مع الباحثين عن المتعة من ناحية، ثم مع ليلى من ناحية أخرى، التي قررت شراء الراقصة حتى لا يشتريها البدوي ورغم أن الراقصة تتمايل أمامه فإنه يسألها بعد أن أصبحت ملكا له: "أتعرفين القراءة والكتابة" فترد: "وأعرف نصف القرآن الكريم" فيعلقها لوجه

الله، ثم يطلب من سلام الذي صار صديقا له وتابعا، أن يتزوجها حتى لا تقع مرة أخرى بين يدي تجار الرقيق.

وينتقل الفيلم بنا بعد هذا الحدث سبع سنوات أخرى. أي أن البدوي يكون قد صار في الرابعة والأربعين، ويحدث لقاء مفتقد مع أخيه حسن، ونعرف أن الأب قد مات، وأحد الأخوة، ويعلن البدوي أنه سوف يسافر إلى العراق: كانت أيام الحجاز أيام إعداد والآن أيام الجهاد؛ فالعراق بلاد أقطاب وفيها يكون امتحان أحمد البدوي فإما أن يقبله الله أو يرده.

وكما هو واضح، فنحن أمام مرحلة أخرى من حياته الشخصية، ويدخلنا الفيلم في شخصية متناقضة تماما معه، هي شخصية بنت برى حاكمة الموصل، يردد أحد الأشخاص أنها فاجرة وقوية. مما يعني قوة المواجهة بين الطرفين، فالبدوي يعلن أنه سيقاومها ما استطاع. ولا نعرف أن المواجهة هنا بين إيمان وفجور، فإن لذة الحكى تأتي من معرفة "كيف" تمت المواجهة وكيف ستكون الغلبة باعتبارها منتظرة.

وعلى طريقة الدراما المتصلة غير المقطوعة، فإن البدوي يحاول تصفية حساباته العاطفية مع ليلى حيث نكتشف أنها بعد هذه السنوات لا تزال متعلقة بالرجل ولم تتزوج بعد ولم يعطنا الفيلم أي تبرير لعدم زواجه منها أو من أخرى إلا لتفرغه للعبادة رغم أن الدين يفضل أن يتزوج العباد وينكحون ويتناسلون، وفي حوار الوداع بين البدوي وليلى

يقول لها: "أريد أن أكشف عن خاطري.. ناديتني ما لبيت وأحببتني فأحببتك حب الشقيق لشقيقته.. أما القلب فلك".

ويحدث تحول سريع لدى الحبيبة التي لم يكن لها حول، فتردد: "بالأمس كنت أعشق سيد الفرسان، واليوم صرت أعشق حامل القرآن.. إنه عشق الروح والإيمان" ويبدو الحوار هنا رغم طوله، لكنه أساسي، إذ لا يحس المتفرج بطوله، أسوة بما سبق من حوار بين حسن وأخيه البدوي. تردد ليلى قبل الفراق: "الدموع تسيل وأنت قريب منا.. إيش يكون الحال وأنت بعيد عنا".

ويسافر إلى العراق وفي أثناء الرحلة يتوقف الفيلم عن الحكى، لنسمع أنشودة تغنيها القافلة "خذني إلى العراق" ويقضي البدوي هناك عاما، وقبل أن يعود إلى مكة تدخل الأحداث مجددا تلك المسماة ببنت برى (تحية كاريوكا).

يعطي الفيلم لبنت برى شخصية الشرير الموجودة في السينما خاصة الدينية، ويمكن أن نشبهها بخلف في فيلم "بلال مؤذن الرسول" فهي تشرب الخمر، فاجرة كما يردد البعض تميل إلى تعذيب الذين يعارضونها، تضعهم في قبو، وينهال عليهم الحرس بالضرب، وهناك فتحة في أحد غرفها يمكن أن تشاهد هؤلاء المعارضين وهم يتلقون ضربات السياط، ثم تنزل إلى القبو وتتعامل معهم بعنف، حيث يصورها الفيلم بلا قلب، وتجيد المؤامرات والكيد. ويبالغ الفيلم في تصويرها، ربما من أجل زيادة قوة المواجهة مع البدوي ولترتفع حدة الدراما بدلا من الاعتماد

على الحوار الثنائي بين الطرفين، وقد أسند الفيلم البطولة إلى تحية كاريوكا لترقص كما تشاء، ولتكشف عن قوتها وشراستها وهي التي أدت هذه الأدوار كثيرا في أفلام من طراز "سمارة" و"شباب امرأة" و" أهل الهوى". كما أن تبيان بنت برى بمثل هذه الصفات يبين إلى أي حد تم تغييرها، حيث سيتم رؤيتها بعد ذلك في حال آخر منقلب تماما.

وعندما يسمع البدوي عن المرأة التي سيواجهها يعلق بكلمات مختصرة قائلا: "جئنا ليوم الامتحان"، أما هي فإن من يحدثها عنه، فيقول من أجل إثارة حميتها للمواجهة أنه "جبل لا ينهدم"، ويأتيها رجل يقول لها: "يا خوفي على عزك وسلطانك من البدوي".

وقد أضاف الفيلم لكل شخصية نسائية، امرأة أخرى أشبه بالوصيفة تحدثها عن لواعجها، وتكون مرآة لما تفعله، فقد كانت لليلى وصيفة هي هند (وداد حمدي)، أما وصيفة بنت برى فإنها تابعتها تحفة (سميحة توفيق) وهي امرأة قوية بسلطانها وبالرجال الذين يخدمونها، وإلا فإن المواجهة في البداية تبدأ فردية أي أن البدوي يذهب وحده إلى قصرها وعند دخوله يجد نفسه محاطا بالراقصات أشباه العاريات فيغلق عينيه، ولم يأت البدوي هذه المرة بمحض إرادته، إنما ضلله رجال الأمير زين (عبد السلام النابلسي) الذي يعمل لخدمة المرأة؛ فهو واقع بين يديها كالأسير، وقبل أن يمسه أحد بسوء تحدث كرامة جديدة من الكرامات التي يصورها الفيلم، فسرعان ما تهب الرياح وتسقط الأمطار ويتفكك الحصار من حوله.

أما تمكن البدوي من فك قيده المتين بالحبل أثناء ترحيله إلى قصر بنت برى في الوصل، فلم يكن من بين الكرامات، ولكن لأن الفيلم صوره كفارس مقدام وهي الصورة التي عشقته بها ليلى، كما أنها الصورة التي رأيناه يغلب بها سلام في المشاجرة الفاصلة بينهما، ويتمكن البدوي هنا من التغلب على الحارس ويربطه مكانه ويقول قبل أن يهرب: "أخبر بنت برى أحمد البدوي قادم ليهديك للصراط المستقيم".

وعندما يأتي البدوي إلى المرأة حسبما قرر فإنه يختار لحظة تكون فيها في قمة سلطانها كامرأة لاهية. ترقص النساء في دارها الواسعة. ولذا فهو قبل أن يدخل إلى حيث الراقصات، فإنه يبتهل إلى الله "رب أدخلني مدخل صدق، وأخرجني مخرج صدق. واجعل لي من لدنك سلطانا نصيرا" وما أن يدخل حتى تتوارى الراقصات وتبدو المرأة ساهمة كأنها وقعت تحت سلطانه. فتغطي ما انكشف من ساقها وتتغير نبرات حديثها وتردد: "مرحبا شيخ العرب يا سيد، ثم تقول بلهجتها الموصلية: "إيش تريد من بنت برى؟". وفي هذا اللقاء فإن الرجل يؤثر الصمت فلا تتكلم منه إلا عيناه ولكنه يبدو كأنه يفهم كل شيء. تمد له بثمار الفاكهة فيختار منها إحدى الثمار الجافة "التفاحة"، ثم يخرج دون أن يتكلم.

ولا نعرف ماذا تقصد المرأة حين أشارت إلى التفاحة التي أخذها، هل هي الثمرة التي أسقطت آدم، أم إنها ثمار المؤمنين الموعودين بالجنة؟ وبالفعل فيبدو أن الرجل قد أخذ منها شيئا ما، فتذهب إليه حيث يقيم في السامر وتردد له: "هناك ناس تيجي بالعصا، وناس تيجي بالحيلة" وترقص

له وهو لا يمنعها، لكنه ينتظر حتى تنتهي من الرقص ليقول لها: "الجمال هو جمال الروح.. وأنت روحك شريرة". ويبدو الرجل معتز باسمه الذي يردده بين وقت وآخر وفي أماكن بعينها من الفيلم، فيقول: "أحمد البدوي معتصم بالله.. أدعوك للهدى بالتي هي أحسن.. الموعظة الحسنة.. وإذا لم تنفع فالشدة، وإذا لم تنفع، لك نار جهنم".

ولأول مرة في الفيلم، وربما لآخر مرة، فإن البدوي يتخلى عن المواجهة الفردية، ويبدو أن الموعظة الحسنة والشدة لم تنفعا مع المرأة، ولم يبق أمامه سوى قوة الجيوش. وحسب الفيلم فإن البدوي قد أصبح قائدا لجيش يتكون من ألف فارس دبرهم له أبو نويرة فيقرر بهذا الجيش أن يغلب المرأة وسلطانها وهو يردد: "إنهم يكيدون كيدا، وأكيد كيدا". ويكشف الفيلم أن البدوي لم ينجح بفروسيته فقط، بل سلط جاسوسا يأتيه بأسرار بنت برى، ويعرف أن المرأة قد جمعت شيوخ العشائر وتطعمهم وتجمعهم معا. ويردد أحدهم: "لقد كان دخوله نحسا على الموصل، لقد جف الشراب وأجدبت المواشي".

وفي اللقاء مع زعماء القبائل السبعة يضعون الخيارات. تقول المرأة: "نخيره بين الرحيل والموت وإذا لم يرحل أواجهه وحدي.. فإذا قتلته فأنا بنت أبي، وإذا قتلني فلا حيلة لي".

وكما نرى، فإننا نتعمد الرجوع إلى جمل الحوار لنكشف مدى براعة الحوار ومن الواضح أنه منقول من المراجع المذكورة في المقدمة، فالأفلام التي أخرجها بهاء الدين شرف فيما بعد ومنها "كابتن مصر"

1954، و"من رضي بقليله" 1955 لا تتمتع بنفس الرقي من الحوار مثلما سمعنا في هذا الفيلم.

حسم الفيلم المواجهة بانتصار جيوش المرأة التي صار عليها أن تتبع ناموس المهزوم، فسرعان ما ارتدت الوصيفات الحجاب، وفررن من القصر، وبدت الديار مخروبة. وتجوب المرأة المهزومة بجيوشها القصر وعليه علامات الخراب، ووسط المكان يظهر البدوي ويصوره الفيلم هنا مهيبا في شكله ومنطوق عباراته، وهو لا يبدو مزهوا بانتصار، فلا يفرح ولكن العلياء يبدو واضحا في شكله. ومن منطق الهزيمة تخضع أمامه وتعلق مبتهلة: "سامحني.. ولا تمسني بشر، ولا تقتلني فقد أحببتك منذ أن رأيتك".

وتكمل ابتهالها إليه قائلة: "جمالي ما يعجبك، وقولي ما يطربك، إيش قلت لطلب طلبته". وعندما يسألها أن تتوب، تساءل: "كيف أتوب وكلي ذنوب؟". فيرد بنفس المهابة: "الله يغفر الذنوب جميعا" ويعلن لها أن التوبة لا تقبل إلا إذا كانت نصوحة. وكي تؤكد على صدق توبتها تخبره أنها سوف تتجرد من نعيم الدنيا: "رضا الله أنفع لي من ياقوت الدنيا"، ثم تقوم أمام عينيه بإشعال القصر، وتعتق الجواري وتتخذ لنفسها اسمها الحقيقي الذي يناديها به بعد ذلك "فاطمة".

وهنا تنتهي مرحلة من الفيلم، أو ما يسمى بفضل الموصل، حيث يعلن أمامنا "اليوم انتهى الامتحان الأصغر وأمامي الجهاد الأكبر، خدمة

المؤمنين سعادة ما فوقها سعادة.. ومن كان أجره على الله فهو أغنى الأغنياء".

ثم يعلن أن مكانه في طنطا، والتي كان اسمها آنذاك طندة، والتي وصل إليها عام 637 هجرية (1240 ميلادية) في عصر المماليك، أي أن البدوي كان في تلك الفترة في ريعان سنواته وأن كان خطأ في الحساب بين السنوات يجب مراجعته متعلق بعمر الشخصية.

ويبدأ الجزء الأخير حيث نتعرف على علماء الدين في تلك الفترة، الذين يتحدثون بعد صلاة العشاء في قرية طنطا الصغيرة، وأمام المسجد الأنصاري (سراج منير) والذين يفاجئون برجل غريب يسير من أمامهم، يردد أحدهم عند السؤال عنه "كلنا في الدنيا أغراب". ويسير إيقاع الفيلم هنا أسرع من ذي قبل، فيجب حل العلاقة مع بنت برى (فاطمة حاليا) دراميا. وقد صورها الفيلم قد زهدت في الدنيا، بل سارت حافية، وجاءت من العراق من أجل البدوي، ويبدو الفيلم كأنه يتشفى فيها لما وصلت إليه من مهانة، حيث يعلق الشيخ عقيل الذي أقام السيد البدوي في منزله دون أن يدري هويتها: "يعز من يشاء ويذل من يشاء"، بعد أن وصل بها الحال إلى ما رأيناها عليه، وفي المقابل فإن تجارة عقيل تزداد بعد أن استضاف الشيخ في منزله.

وبعد أن حسم الفيلم موضوع فاطمة التي أصبحت خادمة في محراب البدوي وقد وضعت الحجاب الأسود ثم النقاب على وجهها لبعض الوقت، ثم ينتقل الفيلم إلى معركة جديدة خاضها البدوي هذه

المرة ضد الحاكم في عام 622 هجرية (1264 ميلادية)، حيث تولى الظاهر بيبرس حكم مصر وقاوم تمرد الفاطميين (الذين يمثلهم البدوي) كما وقف ضد الحركة الصوفية. وكره أصحابها كراهية شديدة. ويرى بيبرس أن البدوي هو الأس المحركة للفتنة "عايز ترجع الدولة الفاطمية لأنهم مغاربة زيك". وهذا البيبرس (محمد رضا) يفصل الشيخ تقي الدين قاضي القضاة من منصبه باعتباره من أتباع البدوي. وهو يدخل المسجد الذي اتخذه البدوي للتعبد ويتصوره أحد أتباعه، وبدون سبب واضح يدخل معه في حوار يبدأ في أول الأمر بقسوة بادية: "أنت يا راجل أنت"، بينما البدوي يصلي.

وفي الحوار بين الرجلين يقول البدوي أن الدنيا لا تساوي جناح بعوض. وعندما يتعرف على شخصيته يود أن يطعنه بالسيف، إلا أن السيف يقع منه وينهزم أمام الرجل الذي يقول له: "الملك لله وحده.. كيف أزهد الدنيا وأخدم الراغبين فيها.. طريقنا غير طريقكم.. أنتم في الأرض وأنا في السماء". وحسب الفيلم فإن تحولا سريعا منطقه قوة السيف تبدو وقد غيرت موقف بيبرس المتشدد، فينصاع تماما للبدوي ويقول له: "تمن علي يا ولي الله".

وسرعان ما يأمر البدوي الحاكم ويطلب منه إعادة قاضي القضاة إلى الولاية وأن يقطع دابر الفساد والفاسدين، وإغلاق حانات الخمر والمنكر .

أما الجزء الأخير من الفيلم، فهو ليلة الثاني عشر من ربيع الأول عام **635** هجرية (**24** أغسطس **1276** ميلادية) حيث تحتفل الأمة بذكرى المولد النبوي الشريف. وقبل أن يلفظ البدوي أنفاسه يتحدث إلى خليفته عبد العال (فاخر فاخر) فيوصيه: "لا تبك على النفس الذاهبة إلى ربها راضية مرضية.. بل ابك على النفس التي تعيش في سخط الله"، كما يترك له مجموعة من الوصايا منها: "واعلم أن كل ركعة بالليل خير من آلف ركعة بالنهار" و"يا عبد العال أشفق على اليتيم واكس العريان وأطعم الجوعان وأكرم الغريب والضيفان عسى أن تكون عند الله من المقبولين".

وما أن يسلم البدوي الروح حتى نسمع الراوية يردد: "وصارت داره مسجدا للمسلمين يتدفق الحكام إلى أبوابه ويزداد على الأيام مجده.. إنك خالد مع الخالدين". ثم تنتقل الكاميرا إلى العصر الحديث حيث تزدحم شوارع طنطا أثناء مولد السيد البدوي، لتعبر عن مكانة الرجل بين المعاصرين، مثلما كانت بين معاصريه. ولم يشر الفيلم أن أحمد البدوي يعود بالنسب إلى الإمام علي كرم الله وجهه، أما الرؤية التي شاهدها الشيخ النيسابوري فهي في الأصل رؤية أمه وليست هناك إشارة المراجع التي عدنا إليها إلى قصته مع من تسمى بنت برى.

الفصل الخامس
بيت الله الحرام

على حدود علمي، فإن أحدا لم يضع تعريفا فاصلا بين الفيلم التاريخي والفيلم الديني، ولذا فلا يمكن تصنيف فيلم "بيت الله الحرام" لأحمد الطوخي **1957** هل هو فيلم ديني أم تاريخي؟ وكان نفس المخرج يوقع الباحث أو الناقد في نفس الموقف الذي وقف من قبل إزاء فيلم الطوخي الأول "انتصار الإسلام" فهل هو فيلم صحراوي أم فيلم ديني؟.

وعلى كل، فبين الأفلام الثلاثة من أفلام الطوخي في مصر، وهو الذي اخرج بعد ذلك في لبنان فيلما لا نعرف عنه شيئا باسم "مولد الرسول" عام **1959**، وهناك فيلم تدور القصة الأساسية على خيال المؤلف، هو "انتصار الإسلام" أما فيلمه "بلال" فمأخوذ عن شخصية حقيقية لها وقفاتها التاريخية الدينية. وفي فيلمه الثالث استند إلى "سورة الفيل" ونسج من خياله الكثير من أحداث حول أبرهة الأشرم ملك الحبشة الذي أراد هدم الكعبة المشرفة بجيوشه، فأرسل الله على هذه الجيوش وقائدها طيرا أبابيل رمت الغزاة بحجارة من سجيل وجعلتهم كالعصف المأكول.

ومن هذه السطور كان على الفيلم أن ينسخ رواية بأكملها وهو أمر صعب على مخرج غير موهوب، تجلت عدم موهبته في أفلامه السابقة،

ولعل موضوع هدم الكعبة يمكنه أن يتحول على يد مخرج متميز إلى فيلم مليء بالجاذبية والانبهار فهو يضم الحركة والحروب وقصص أخرى إضافية، وكل ما فعله الطوخي أن ابتدع قصة حب ساذجة مفرداتها مكررة من قصص الحب التي ربطت بين جميلة وعمرو في فيلم "انتصار الإسلام" فخبت جاذبيتها، وخوت من أي إبهار.

ومثلما فعل الطوخي في فيلمه الأول بأن استند في البداية على الأقل إلى الآيات القرآنية، كما يؤكد أنه يقدم فيلما دينيا، فإنه قد فعل نفس الشيء في بداية الفيلم "حملة أبرهة على بيت الله الحرام". وقد وردت أكثر من عشر آيات قصيرة مرتبطة بمكانة الكعبة لدى المسلمين. سواء مكانتها كقبلة، أو في أداء فريضة الحج، ثم في بداية العناوين التي نعرف منها أننا سنشاهد من يجسد دور أبرهة (عباس فارس)، ودور عبد المطلب (حسين رياض) جد الرسول، وسيد قريش، كما سنشاهد أيضا فريق الباليه العالمي ستار لايت.

وعلى طريقة أغلب الأفلام الدينية فإن التعليق الذي يأتينا من خارج الكادر يلخص الأحداث للمشاهد، ويختصرها ويفسرها.. وباعتبارنا أمام فيلم تاريخي أكثر منه ديني، فإن المعلق يحدد لنا مكان بداية الأحداث، اليمن في منتصف القرن السادس الميلادي.. ولأن موضوع هجوم جيوش أبرهة على الكعبة يحتاج إلى حواشي، فإن الفيلم يرجع بنا إلى تاريخ أبرهة، وحسب التعليق الذي نسمعه فإن هذا الأبرهة كان أحد القواد الحبشيين لقائد يسمى أرباط (فرج النحاس) استطاع أن يجمع

حوله قلوب أهل اليمن، فحقد عليه أبرهة وأخذ يدبر المؤامرات كي ينتزع الملك منه. والغريب أن أرياط، كما يبلغنا الفيلم من أصل حبشي، فإن الفيلم قد استعان بممثل أبيض على غير عادة سكان أهل الحبشة.

ومن خلال المؤامرات التي يحكيها أبرهة ضد قائده، فإنه يستخدم أبويكسوم (فؤاد الطوخي) في صنع الدسائس، حتى يدبرون له حصارا أثناء إحدى الحفلات لمواجهته والتخلص منه، ومن خلال المواجهة بين أرياط وأبرهة وأطراف الصراع التي تنتمي إلى كلا الطرفين، نعرف أيهما الشرير وأيهما الخير، وذلك ببساطة من نبرات صوت كل منهما، ولمعان العيون، فالشرير فج، والطيب مقبول الوجه يتحدث بالإقناع ومفرداته اللغوية مقبولة: "لن أفعل إلا ما يمليه علي واجبي كحاكم للبلاد، لا فرق عندي بين كبير وصغير، ولايمنى ولا حبشي".

وتطول المواجهة بين الطرفين، وهي كما أشرنا زائدة على أحداث الفيلم ولسنا في حاجة إليها للتعرف على أن الرجل الذي يبغي هدم الكعبة إنما هو شرير ويحيك المكائد والمؤامرات.

على كل، هي مقدمة تكاد تشبه المقدمة التي رأيناها في فيلم "انتصار الإسلام" فبين هذه المقدمة، وبين وقائع الفيلم زمن طويل أقرب إلى ما حدث في الفيلم المذكور فبعد أن انهزم أرياط لخيانة رجاله، نسمع صوت المعلق "وقدر لأبرهة أن يعيش، فنصب نفسه ملكا على اليمن وسبأ وما جاورهما، واتخذ أبويكسوم وزيرا له".

ومثلما أشرنا فإن الفيلم يستعين بالتعليق الخارجي في أقل قدر ممكن قياسا إلى بقية الأفلام الدينية، وذلك لأننا أمام الفيلم التاريخي، ممنوعاته الرقابية أقل بكثير، ولكنه يضم كافة المزيج المعروف في هذا النوع من السينما مثل حشر الرقصات والمناظر الخلاعة بين مشاهد أخرى، وفي أول حفل راقص في الفيلم نرى الرقص الشرقي بالملابس البدوية، تؤديه راقصات أجنبيات السحنة، أغلب الظن أنهن عضوات في فرقة الباليه العالمي. ثم ترى كافة المظاهر السينمائية التي تدل أننا أمام قوم أشرار، كأن يلتهم أبرهة ورك خروف بشكل بدائي، وامرأة تتلوى، وشبه عرى، وخمور، وجشاشة أصوات الرجال، وميوعة النساء، وضحكات مجلجلة منفرة للآذان، ويتم كل هذا في إطار استعراضي طويل. ولم لا، وكل هذا بمثابة حشو.

وما أن تنتهي الرقصة حتى يدخل حارس، قادما لسيده أبرهة بالمال فيغضب عليه الملك ويقول: "إنه لا يكفي للإنفاق على كلب مثلك"، وفي نفس اللحظة فإن أبويسكوم يصطحب مولاه إلى تاجر تم القبض عليه ومعه الكثير من الذهب والذي يقول "خرجت إلى بلاد الحجاز للتجارة، وكسبت وعدت" مما يجعل أبرهة يحس بقيمة الحجاز، وحسب الفيلم، فإن الكعبة قد جمعت بين قلوب العرب ووحدت بينهم.

ويعزف الفيلم على نغمة بالغة الحساسية بالنسبة لسنة إنتاجه، وهي الوحدة العربية، فأبرهة حسب منظور أحمد الطوخي يود أن يحطم هذه الوحدة من خلال هدم الكعبة، فإذا حدث ذلك تفرق العرب. وقد

بدا غير مقنع بالمرة. وسوف نرى أن قوم الحجاز – كما صورهم الفيلم – لم يكونوا قوم تجارة، وإنما هم رعاة غنم. ولم يهتم الفيلم بإظهار مدى ازدهارهم من خلال التجارة كما حدث للتاجر اليمني مليكه أبرهة.

وأطرف ما في الفيلم أن أبرهة عندما أمر بخرج رجاله إلى الحجاز لهدم الكعبة قد أمر أيضا بخروج الراقصات مع الركب، باعتباره ذاهب في رحلة، ولا نعرف هل يعطي هذا للفيلم الحق أن يقدم لنا مجموعة الراقصات التي شاهدناها وسط الأحداث؟ أم لأن أبرهة كان ينظر إلى الحملة معها سوى فيل واحد. لكننا لم نعرف قائدا حربيا في التاريخ اصطحب الغواني والراقصات معه، حتى وان كان يدرك كم هي سهلة حملته. لكن أبرهة في هذا الفيلم يواجه خطرا بالغ الأهمية، وهي أنه لا يعرف طريق الكعبة المشرفة ويحتاج إلى دليل، ومما يزيد من مخاطر الرحلة الصحراوية وهناك سؤال في هذا الصدد فلماذا لم يستغن بالتاجر الذي عرفه أن الحجاز مليئة بالتجارة والمال. وهو الذي أمر باستضافته، كما أن الطريق الذي يعرفه التجار بسهولة، كيف يكون صعبا على قواد الجيوش وجواسيسهم.

إذن فنحن أمام نص سينمائي كتبه مؤلف، ثم قام بإخراجه، لا يكاد يفهم أساسيات الأشياء. ومن أجل إدخال العنصر النسائي كجوهر للحدث، راحت الابنة زهرة (برلنتي عبد الحميد) تقول لأبيها: "خذني معك.. لا أريد أن تفوتني رؤية هذا المترل الرائع". وفي مشهد مسرحي بالغ السذاجة يقف الجميع باردين جامدين على سلم عريض يعترض

شيخ عجوز الملك أبرهة، يتكلم على طريقة المنذرين في خطبة عصماء مليئة بالتحذير مما يعكس أيضا مفهوم صناع الفيلم لصياغة الحوار والأداء التمثيلي: "لا أريد شيئا سوى أن تستمع إلى، ولك بعد ذلك أن تفعل ما تشاء. اعلم أيها الملك أن أحد الملوك السابقين قد حاول يوما أن يقدم على ما أنت مقدم عليه اليوم من هدم الكعبة. فأصيب بداء وبيل، ولم يبرأ من هذا الداء إلا بعد أن كسا الكعبة وزينها"، ثم يستطرد الرجل: "لا تسخر مني أيها الملك. فقد جاء في الكتب السماوية أن نبيا من أهل هذا البيت سيظهر من أهل مكة هو خاتم النبيين، ولن يمكنك الله من هذا البلد الذي أعده دارا لنبيه الذي جعله مهبطا لوحيه، ومصدر لنوره المبين، ولن يمكنك أن تهدم البيت مهما أوتيت من قوة وبأس وسلطان"

وكما نلاحظ، فإننا أمام خطاب طويل باللغة العربية الفصحى وهي لغة الفيلم، يرددها الذي لا نعرف من يكون بالضبط سوى أنه عجوز، أعطاه المؤلف القدرة على التنبؤ، بظهور النبي الأخير، قبل أربعين عاما، مثلما أعطى المؤلف لأبطال فيلمه "بلال" نفس القدرة على قراءة المجهول وقد كانوا جميعا بسطاء العبيد.

وقد آثرنا الاستناد إلى هذا الحوار الطويل لنعرف منظور المخرج للسينما. فالملك يسمع، والعجوز يتكلم، وما أن ينتهي من كلامه حتى ينهال الملك بنفسه عليه ضربا، وبشكل ساذج تتقدم زهرة إلى الرجل وتنظر إليه في إشفاق.

ولا شك أن هذا يعكس تصوير وإخراج هذا النوع من المشاهد. وأعتقد أن المخرج كان يمكنه أن يحول قصة الملك الذي روى عنه الناسك العجوز إلى صور سريعة بدلا من الألفاظ المسموعة فكان أفضل مما رأيناه في هذا المشهد بالذات.

ولم يكن الحوار فقط هو الطويل في الفيلم، ولكن كل ما يتعلق بالفيلم، قد اتسم بالإيقاع البالغ البطء والطول المتعمد، وقد أشرنا في أماكن أخرى من هذه الدراسة، أن الاستناد إلى آيات قرآنية طويلة قد يخفف من حدة الإحساس بالملل، ويا حبذا لو كان الذي يقوم بتلاوتها حسن الصوت، ويلفظ العبارات بشكل جذاب..

ولكن بالإضافة إلى طول الحوارات، فإن المشاهد التي تعبر عن الرحيل في الصحراء تبدو أيضا طويلة ومكررة، وهي لقطات بعيدة، يسير فيها طابور واحد وراء بعضه بما يوحي أنه لقوم يعملون بالتجارة أو الأشخاص يقومون بنزهة فوق الرمال، وليس لجيوش ولذا فإن الفيلم يستند إلى تصوير مثل هذه اللقطات بأكثر من زاوية وأكثر من مكان. وكأنه يود أن يعلمنا أنه قد طال الرحيل، وهي طريقة شاذة يكفي أن تنفذ بشكل آخر لتوحي بنفس الفكرة دون هذا التطويل.

كما يمتد التطويل هذا إلى الرقص الإيقاعي الذي تؤديه راقصات الباليه أثناء السفر، وهو رقص غريب جاف من الراقصات أنفسهن أو في وجوه الباحثين عن البهجة، فوجوههم جامدة خالية من التعبير، ومن أي

إحساس بالفرحة، بل أن هذه الوجه قد تلمع فجأة، وكان صاحبها يعد مؤامرة لشخص آخ ثم نكتشف أن شيئا من كل هذا لم يحدث.

وقد أعطى الفيلم لشخصية زهرة دلالة ملائكية صافية، فهي ذات رؤية وشفافية، وبالإضافة إلى ما يعنيه اسمها، فإنها وسط دقات الطبول التي ترقص عليها النساء، ترى في المنام كأن جنودا قد انفضوا على جيوش أبيها من السماء، فأهلكتهم جميعا. ثم تنتبه من كوابيسها كي تجد نفسها بين ذراعي أبيها يهدئها ويخبرها بحنو زائد أنها في حاجة إلى الراحة.

ولعل أجود ما في الفيلم، والأكثر إثارة هو تلك المجابهة الغريبة التي حدثت لأبرهة الأشرم وجيوشه عندما وصلوا عقب عاصفة رملية إلى قرية عربية خالية من السكان تقع عند سفح الجبل، فقد هجرها أهلها خوفا من بطش الملك الغازي من ناحية، وحتى لا يقع أحدهم بين يدي أبرهة كي لا يجبره أن يبوح له بطريق الكعبة. ورغم أن الفيلم يفسر سبب وجود أم (نعيمة وصفي) وابنتها الطفلة. وهي حكاية مأخوذة من التراث الشعبي لقصص المقاومة، فالأم تخبر الملك أنها سوف تبلغه بطريق الكعبة شرط أن يقوم بقتل الطفلة أولا، ويتم قتل الصغيرة وسط توسلات زهرة الصارخة وهنا يبدو وجه الأم الحقيقي: "فلتشهدي أيتها السماء أنني ما ضحيت بابنتي إلا صونا لبيت الله، فاقبلها قربانا. لقد أصبح البيت في مأمن، كنت أخشى أن تضعف ابنتي أمام قسوتك فتشي بمكان البيت".

وقد يكون معنى التضحية هنا مقنعا لو أن البحث يتسم عن كنز دفين تعرف الصغيرة سره، وليس عن طريق صحراوي شاق، بالتأكيد لا تعرفه الطفلة، وبالتالي فإن اقتباس هذه الحدوته لا يتناسب مع المبحوث عنه، ومع هذا فإن الموقف الإنساني قد كان أفضل ما في الفيلم، فسرعان ما يشتد عنصر الحركة في الفيلم، ويصدر الملك أمره بفقأ عيني المرأة التي تتكلم وكأنها وثنية، بل هي مسلمة قبل ظهور الإسلام: "أنسيت أن هناك من هو أقوى منك". وقبل أن يتم إيذاؤها يتدخل فارس لإنقاذها فيطلق سهمه على الجندي الذي يوشك أن يفقأ العين بسيفه (وهل هناك فقأ بالسيوف؟!).. ثم يقوم هذا الفارس (عمر الحريري) باختطاف المرأة على حصانه، وهو الشخص الذي لن نجد من الفروسية شيئا فيه بعد ذلك قط. وكأن كل من ركب الجواد وأطلق رمحا سينمائيا أصبح فارسا. بل أن هؤلاء القوم الذين ظهروا فجأة عند الجبل واختفوا أيضا فجأة لم يجيدوا الطريقة التي يطلقون بها السهام، بل أيضا لم يجيدوا الطريقة التي يعبرون بها عن موقفهم.

ونحن لا نعرف من يكون هم بالضبط هؤلاء الذين ظهروا عند الجبل ثم اختفوا، هل هم فرقة المقاومة، وأين كانوا قبل ذلك، وإلى أين اختفوا، ولماذا لم يقوموا باصطياد جنود أبرهة أثناء طريقة؟ بل لماذا لم يسعوا إلى إنقاذ زميلهم نوفيل وهو في الأسر؟ الذي صار عليه أن يردد عبارات حماسية "أردنا منعك عن بيت الله الحرام لما علمنا أنك تريد هدمه".. ثم "لست أبالي بالموت في سبيل نصرة بيت الله".

وتبدو قضية الملك الأساسية هي معرفة الطريق إلى بيت ويحاول استمالة الفارس الشاب الذي يتسم بالإباء، والذي تحبه الابنة زهرة من النظرة الأولى، مثلما أحبت جميلة عمرو في فيلم "انتصار الإسلام"، وذل من أجل إكساب الحوادث نوعا من الطراوة. ولكنه حب ساذج، مكرر في الفيلمين، يبدو فيه الرجل ضعيفا دائما واقع في الشر، مربوطا ومقيدا، أما الفتاة فهي تساعده على الهروب، وتدرب له جوادا للفرار، فإذا وقع في الأسر ثانية ساعدته من جديد، وقد تكر الأمر في الفيلمين بنفس الصورة. فهذه الفتاة تقوم بتطبيب ذلك الشاب الخائن – في منطق قومها – وتقوم بتدبير المياه له وسط الفيلق السائر في الصحراء. وهو يزدريها ويدفعها بين الجنود، وهي تلك المسكينة التي تتحمل كل هذا أمام أبيها الذي يبدو وكأنه يقود جيشا آخر في مكان مجاور.

وعن طريق نوفل هذا يمكن التعرف بشكل ساذج على طريق بيت الله الحرام؛ فبعد أن هرب بمساعدة الفتاة فإن جنود أبرهة يتتبعونه، ويصل إلى الكعبة وهكذا تتم معرفة السر الرهيب بكل سهولة، ويقوم الفرسان بإعادتهم ثانية دون أن نعرف السبب في عدم التخلص منه، وهو الأمر الذي نراه متكررا في هذا النوع من الأفلام.

وبمجرد أن يتم التعرف على طريق الكعبة حتى يصل الركب، وهنا ولأول مرة نتعرف على الطرف الآخر من الحدث، على أهل بيت الله الحرام، وتلك نقيصة أخرى؛ فكأن الحدث الأهم هو التعرف على مسيرة أبرهة ورجاله، أما التعرف على أهل الكعبة ومكة فيجيء بعد

نصف أحداث الفيلم ونبدأ بهذا التعرف من خلال الغارة التي قام بها رجال أبرهة على راعية كانت تعني للمرعى، وما إن انتهت حتى انطلق سهم جندي ليرديها قتيلة، ثم يهرب زميلها الراعي ليبلغ سيد قريش عبد المطلب (حسين رياض) بما حدث. وما يلبث رسول أبرهة أن يأتي إلى عبد المطلب ليبلغه: "يقول لك مولاي أننا لا نقيم حربا، بل لنهدم البيت" وسرعان ما يطلب لقاء أبرهة. ويبدو اللقاء مهيبا، وفي البداية تلمع عينا عبد المطلب بالكبرياء، مما يدفع بأبرهة إلى احترامه وأن يجلسه إلى جواره: "مرحبا بك يا سيد قريش.. هل من حاجة أقضيها لك".

وما أن يبلغ عبد المطلب الغازي أنه لا يرغب سوى في استعادة البعير حتى يردد الرجل في خيبة أمل: "لقد أكبرتك حين رأيتك.. الآن أصغر من شأنك.. كنت أظنك تحدثني بشأن دينك.. فإذا بك تحدثني بشأن الإبل". ويرد سيد قريش الذي أفقده الفيلم مهابته فجأة: "أنا رب الإبل أحدثك فيها.. أما البيت فإن له رب سوف يحميه". ولا نعرف ما الذي انكسر فجأة في وجه الرجل كأننا أمام شخص آخر تماما.

وعلى طريقة الاستعانة بالخطب الطويلة فإن عبد المطلب يقف ليخطب في أهله: "يا أهل مكة.. لقد شاهدت جيش أبرهة.. فوالله لا قبل لنا على حربه.. ولا طاقة لنا به.. فهذا بيت الله الحرام فإن يمنعه فهو بيته وحرمته وأن يخل بينه وبينه فو الله ما عندنا دفع به.. يا قوم اعتصموا بالجبال". ثم يستكمل الرجل كلامه عقب اللجوء إلى الجبل، وإقامة

الخيام: "هونوا عليكم.. فوحق هذا البيت فإنه لا يشق علينا أن نترك هذا البيت دون أن ندافع عنه، ولكن أين نحن من هذا الجيش الجرار؟".

وظهر صوت معارض واحد هزيل، هو صوت سهيل الذي يعرض المقاومة ولكن سيد قريش يقول بنفس الطريقة: "يا سهيل.. رب البيت سيقوم بما لم نستطع به مهما أوتينا من قوة.. وإنه سيحمي بيته من ذلك الغر الدنيء".

ووسط هذه الأحزان التي تعلو أهل بيت الله الحرام تتوقف الأحداث من أجل فقرة مبهجة على طريقة الطوخي من خلال راقصة جامدة كفيلة أن تجعل كل عشاق الرقص يكرهونه، ووسط هذا العالم تحاول زهرة أن تساعد نوفل وتقول له: "ما كنت أتوقع أن ترميني بهذه التهمة ويعلم الله أني بريئة منها.. لقد حاولت أكثر من مرة أن أثني أبي عن عزمه.. وقد أصبحت أؤمن بقدسيتها ومكانتها". ولا نعرف بأي إله تقسم المرأة هنا، ولعل ذلك يؤكد أن المؤلف قد جعل كل أبطاله الطيبين مسلمين توصلوا إلى وجود الله وأقسموا به حتى قبل البعثة المحمدية بأربعين عاما على الأقل، ومثل هذه العبارات تعني أن زهرة انضمت إلى الطرف الذي به حبيبها.

ومثلما حدث في "بلال" فإن عدد الأشخاص الذين يتوقعون وينتظرون الرسالة الجديدة قبل حدوثها بسنوات طويلة كثيرون، بل أن هؤلاء الأشخاص يعرفون جيدا ما سوف يحدث في المستقبل، وأنهم يقرأون صفحات السماء، فبالإضافة إلى الناسك الذي واجهه أبرهة، ثم

زهرة، ونوفل فإن عبد المطلب يردد عباراته، ليس بطريقة من يترك أمره لله باعتباره مستضعفا، ولكن لأنه يستشعر أن الله سيحمي البيت، وقد يكون عبد المطلب في التاريخ قد ردد هذه العبارة مرة واحدة ثم نقلت عنه، لكنه في الفيلم يرددها أكثر من مرة – وفي أكثر من مجال – ومن ضمن قراء المستقبل أيضا هناك هاتف يردد: "لقد جاء في الكتب السماوية أن نبيا سيظهر بمكة".

والغريب أن أغلب سكان الجزيرة العربية في تلك المنطقة لم يكونوا من الذين ينتمون إلى الكتب السماوية عدا اليهود والأحبار وما أقلهم.

وفي الجزء الأخير من الفيلم وهو الذي نعرف وقائعه من خلال سورة الفيل، نرى جنود أبرهة يدفعون بالفيل نحو الكعبة وسط الطبول، ونحن نعرف بالضبط الطريقة التي سيهدم بها البيت، هل يجذبه بواسطة الحبال؟. أم يدفع به بواسطة قائد ماهر لتحطيم الجدران؟ ولم نحس أن الفيل مدرب. وبدت الطبول كأنها في واد آخر. وفي اللحظات التي يتقدم فيها نحو هدفه، فإن نوفل يسرع نحو الفيل ويهتف قائلا ثلاث مرات: " أبرك محمودا واركع راشدا فإنك في بيت الله الحرام". وسرعان ما يبرك الفيل، ولا يقوم ثانية إلا بعد أن يضرب بقسوة شديدة، وفي تلك اللحظات، ومن خلال تنفيذ رديء للغاية تظهر الطير الأبابيل وسط تلاوة للآية الكريمة:"وأرسلنا عليهم طيرًا أبابيل، ترميهم بحجارة من سجيل، فجعلهم كعصف مأكول" ووسط هذه الأجواء يحدث الفزع من

جانب جنود أبرهة التي تسقط عليهم الحجارة من السماء وتنطلق العاصفة وتحرق الخيام ويموت الملك بينما أهل مكة واقفين أعلى الجبل، وقد انضمت إليهم زهرة يشاهدون ما يحدث وكأن السماء غير السماء بل وكأنهم لا يشاهدون بالطبع ما نشاهده من هول، فلا تنكشف على ملامحهم أي انفعالات لما يحدث وفجأة تختفي كل هذه الظواهر مثلما ظهرت ويتبادل أهل مكة التهاني، ويردد عبد المطلب "ألم أقل لكم".

ثم ترتفع الكاميرا إلى السماء ويجيء التعليق الأخير: "وفي هذا العام أشرف النور وولد المصطفى. وسيظل هذا البيت الحرام في حمى الله إلى يوم يبعثون".

وهكذا فإن الفيلم يبدأ بتعليق وينتهي بمثيله ولذا فهذا النوع من الأفلام معروفة قصته سلفا أي أن المتفرج الذي يدخل إلى قاعة العض لمشاهدته فإنه يعرف الحدوتة، أما التفاصيل وهي السبب الأول للمتعة فإن صناعتها ترجع إلى المخرج والسينما المصرية التي تعيد إنتاج نفس القصة أكثر من مرة تحاول أن تجد في كل مرة ما هو أكثر جاذبية بصرف النظر عن النتائج، وكما لاحظنا فإن المواقف الجذابة تبدو قليلة، أما الحدث الرئيسي الذي تصدى له الفيلم وهو الطير الأبابيل وكيف رمت بالحجارة الملتهبة فنحن لم نكد نرى طيرا واحدا، ولم تبد هذه الحجارة بقاتلة، وفي المقابل فإن الأداء التمثيلي لكافة من عملوا بالفيلم كان نمطيا حتى بالنسبة لعباس فارس الذي عادة ما يبدو متألقا في مثل هذا النوع من الأدوار.

الفصل السادس
خالد بن الوليد

فيلم "خالد بن الوليد" الذي أخرجه وقام ببطولته حسين صدقي عام **1958** هو أحد الأفلام المصرية القليلة التي تبدأ أحداثها مع بداية البعثة المحمدية، باعتبار أن أغلب الأفلام الأخرى قد بدأت وقائعها قبل الرسالة بفترات متباينة.

كما أنه أحد الأفلام القليلة التي لم تتبع سيرة الشخصية التي تتناولها منذ ميلادها، حيث لم نر طفولة خالد مثلما رأينا طفولة بلال بن رباح، أو السيد البدوي. ومع أول لقطات الفيلم رأينا خالد شابا يافعا وتتزل العناوين على هيئته، وسط لقطات عامة لمكة وسوق عكاظ، حيث ستبدأ الأحداث، فهذه اللقطات العامة تصور لنا شكل الكعبة – كما يراها الفيلم – ومكة في تلك الآونة، وتنتقل الكاميرا وسط تجمعات من أهل تلك القرية وأشخاص يتبارزون، ورجال ونساء يتفرجون، ثم تنتهي ليلى (مريم فخر الدين) من الفرجة، كي تتعرض بعد ذلك لمشاكسة ثلاثة شبان على طريقة شبان النواصي، وسرعان ما يظهر الفارس الذي ينقذ هذه الفتاة من معاكسة الشباب.

والمقصود طبعا بهذا المدخل أن نتعرف على الشخص والمكان، ومثلما تصور السينما أبطالها أحيانا بلا جذور، فإننا لم نعرف شيئا عن

أسرة خالد، وكل ما عرفناه أنه يعيش مع أحد العبيد يسمى عنتر، ظل إلى جواره حتى وافته المنية. أما ليلى فإنها تعيش أيضا على طريقة بنات ذوات السينما المصرية وحيدة مع أبيها، وبنفس طريقة الشجيع الذي ينقذ فتاة من خطر ثم يغرم بها حدث التعاطف في فيلم "خالد بن الوليد" فهو سرعان ما يعبر لها عن إعجابه بها، وهي تستحسن هذا الكلام الذي يبدو لها غريبا رغم أن الشباب الثلاثة قالوا ما هو أكثر منه بلاغة.

ومثل كافة الشخصيات التي عاشت في الجاهلية، فإن الفيلم يصور لنا بعض أبطاله شديدي التدين في الجاهلية والإسلام، وأن تحول من دين إلى آخر هو تحول شعائري، رغم الهداية، فليلى تدعو الأصنام قائلة: "يا من إليه المصير.. يا أعظم من في الوجود.. يا إله هو أنا.. جلالك في قلب ذاتك.. أكتب لقلبي الهناء".

كما يصور خالد في الجاهلية إنسانا خاشعا، بل أن المجتمع بأكمله فاسق، باعتبار أن الوثنية لا تغير ما بقوم ونفوس المؤمنين بالأصنام، فبينما يقوم أب بوأد ابنته الطفلة في الرمال لأنه شاهدها ترقص وخاف على نفسه من الفضيحة، فإن هناك سهرات ماجنة يحضرها خالد، ترقص فيها النساء، وتقول واحدة منهن لخالد: "لن أتكلم الليلة"، فيرد في مجون: "الليلة وغدا إذا أردت"، وهؤلاء الأشخاص يغرقون في بحر الخمر والمجون: "إلي بالخمر أروي بها ظمأي".. كما أن الفيلم في البداية يكشف عن عدم توازن هذا المجتمع، فهناك مسألة الربا حيث يقترض شخص خمسة آلاف درهما، كي يردها بعد عام بثمانية آلاف، وإذا لم يحدث فإن

الرقم قد يصل إلى ستة عشر ألفا، أي أن كل هذه البانوراما التي يعيشها المجتمع تعبر عن حاجته لزعامة عادلة وسط رسالة سماوية أبدية.

وما إن ينتهي الفيلم من تصوير نماذج تمثل عدم التوازن، والظلم الاجتماعي حتى نرى جانبا واحدا فقط من الصراع، هو الجانب الذي يمثله خالد، باعتبار أنه لا يزال غير مؤمن بالرسالة، بل أنه يتصدى للمؤمنين بها بكل شدة، وعقب هذه البانوراما الخاصة بالعادات فإن الفيلم يؤرخ للبعثة المحمدية من خلال أهم الأحداث، باعتبار أن خالد شاهد على ما يجري؛ فنحن نعرف أن الرسول قد جاء من مكة إلى سوق عكاظ لينشر دعوته، وهذا في رأي خالد أمر يجب عدم تجاوزه، ثم نرى موقف سادة قريش منه، وهم يتناقشون فيما بينهم "عرضنا عليه المال والجاه، فأبى إلا أن يستمر في دعوته للدين الجديد". كما يكشف عن محاولات الكفار لمواجهة النبي صلى الله عليه وسلم حيث يضعون الشوك في طريقه، وتقوم النساء بإلقاء القاذورات عليه وهو خارج من منزله.

وأسوة بأغلب الأفلام الدينية، فهناك دائما تعليق من الخارج، لا نعرف بالضبط من يمثل، مثل الصوت الذي ينادي بعد هذه المواقف المؤذية:

"يا محمد لا تحزن لما أصابك.. قم وانهض، فإن المولى الذي كرمك لا ينسى نبيه الذي اصطفاه.. لقد أراد لك أن يسرى بك من المسجد الأقصى الذي بارك الله حوله لأنك أصبحت بمنزلة لم يرق إليها أحد في العالمين، وستصعد إلى الملكوت الأعلى لتقف بين يدي الله".

وكما نرى فإنه تعليق طويل نعرف منه أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد قام برحلة الإسراء والمعراج، وعليه فإن الفيلم يتوقف مع خالد وأقرانه حول تصديق أو تكذيب هذا الحدث الأكبر في تاريخ الإسلام؛ فيخرج مع رفاقه إلى طرف الصحراء ينتظرون القافلة التي رآها الرسول في رحلته، وفيها جنحت إحدى الإبل من القافلة.

وقد ركز الفيلم على هذه الواقعة، باعتبارها ستكون إحدى المراحل الأساسية في طريق الإيمان لخالد، فقد سمع بأذنيه من أحد تجار القافلة حكاية الجمل الشارد ليلا: "سمعنا صوتا يسري في الفضاء لا نعرف مصدره يدلنا على مكان الجمل" إذن فقد كان في حاجة إلى أدلة أخرى، أو باعتبار أنه رجل شديد المراس ليس من السهل إقناعه فقد كان في حاجة إلى أكثر من حالة.

وقد صور الفيلم المراحل التي أدت إلى إسلام خالد باعتبارها حالات إنسانية، ووسط هذه المراحل كان الفيلم يستكمل بالتوازي، ليس على أهم محطات البعثة المحمدية مثل الهجرة ووقائعها بشكل مختصر، حيث اقترح أحد الشيوخ أن يختار الكفار من كل قبيلة شابا قويا وأن يضربوا محمدا ضربة واحدة فلا تستطيع قريش أن تنتقم من كل العرب وسوف تطلب له جزية. ثم يركز الفيلم على حدوث الهجرة من خلال تعليق طويل: "يا محمد.. انهض.. إن الله معك.. هو ناصرك.. لا تبت الليلة على فراشك.. فإن أعداء الله قد تآمروا عليك ليقتلوك. اترك مكة وهاجر إلى المدينة".

وباعتبارنا في فيلم عن خالد، وليس البعثة المحمدية ذاتها، فإن الفيلم يصور بعض هذه الأحداث على لسان أشخاص، مثل هؤلاء الذين يتحدثون عن الاستقبال الرائع الذي قوبل به الرسول عند وصوله إلى المدينة، ثم آخرون يتحدثون عن التحول الذي شهدته الجزيرة العربية اجتماعيا: "هل سمعت عن الآية التي تدعو إلى تحريم وأد البنات".

أما عن المرحلة الثانية التي توقف عندها الفيلم، فهي علاقته العاطفية بليلى التي كم رأيناها تتعبد بالتماثيل وتدعو لهم. فهي تقول له: "أقسم لك باللات والعزى أن قلبي لم يخفق لسواك". هذه الفتاة يطلبها خالد للزواج، وتبدي سعادة بالغة بذلك، لكنه عندما يذهب لخطبتها يجدها قد دخلت في الدين الجديد، فيذهب حزينا وقد بدا جامدا، أما السبب الثالث فهو إيمان أخيه الوليد (محمد السبع) الذي تم أسره في موقعة بدر، وقتل أخيه أبو القيس في نفس المعركة. وعندما يدفع خالد فدية أخيه، فإن الأخ العائد يخبر خالد أنه قد آمن برسالة محمد، وأنه لم يعلن هذا أمام الرسول مباشرة "أن دينهم خير مما نحن فيه، ما هذه إلا حجارة التي نعبدها!".

ويعرف خالد أن أخاه لم يعلن إسلامه أمام الرسول خشية أن يقال أنه فعل ذلك خوفا، ولذا فإنه ما يلبث أن يعود إلى المدينة وينضم إلى المؤمنين.

وفي مشهد إسلام خالد، يروح يستجمع كافة الأحداث التي تدفعه إلى الإسلام، مثل إيمان ليلى، وإسلام أخيه الذي يحبه الوليد،

واعتراف التاجر في القافلة. ولقد طالت الفترة التي مرت بين ظهور الإسلام وإيمان خالد، ويبين الفيلم أنه لم يشارك في موقعة بدر، وأنه استغل خدعة أن الحرب مفاجأة، فهاجم في "أحد" بعد نهاية المعركة "وثبت عليهم من الخلف وهاجمتهم" ولم يصور الفيلم هذه المعارك، بل أشار إليها بشكل عابر كأن نرى خالد واقفا أمام ليلى، فتسأله "مالي أراك في ثياب الحرب؟" فيرد: "لقد هزمت محمدا وصحبه في موقعة أحد، وانتقمت لصاحبي، ولم أطق صبرا حتى أعود إلى مكة وجئت إليك أطلب يدك".

ويرى الفيلم أن مثل هذه العبارة كفيلة أن تعرفنا أن موقعة "أحد" قد حدثت، ولا مانع من وصفها بالعبارات القصيرة مثلما فعل خالد مع ليلى، وقد تكررت مثل هذه الظاهرة أكثر من مرة في الفيلم، ومنها موضوع "الإسراء والمعراج" على سبيل المثال، وأيضا السرد الكلامي لصلح الحديبية. مثل حديث والد ليلى إلى ابنته "أن الحرب كادت أن تقوم بين المسلمين والمشركين ومنعوهم عند الحديبية، حتى كادت الحرب أن تقوم بينهم بسبب تعنتهم الشديد، واعتقالهم لبعض المسلمين، حتى طلب النبي من أصحاب الشهادة في المدينة إذا كانت الحرب، فتراجع أهل مكة فاختار أن يعقد معهم معاهدة حقنا للدماء".

وقد آثرنا أن نذكر منطوق الحوار في الفيلم على لسان الأب لنعرف الأسلوب الذي اتبعه السيناريو في سرد أحداث مهمة في تلك المرحلة التاريخية؛ فالابنة تسأل من أجل كسر حدة الحوار الطويل:

"وعلام اتفقوا"، فيرد الأب مكملا بنفس الطريقة: "هدنة مدتها عشر سنوات، وألا يدخل المسلمون مكة هذا العام، ولهم أن يدخلوها في العام المقبل".. فتعلق ليلى: "سنكون معهم في زيارة العام المقبل.. اللهم أطل في عمري حتى أرى الرسول الكريم.. اللهم اشرح صدر خالد للإسلام حتى أراه في مكة مؤمنا بك".

وقد اختصرنا بعض العبارات من الحوار، لكن هذا يعكس إيقاع الفيلم الذي يعتمد على الحوار، أو لتكثيف مجموعة من الأحداث التاريخية والدينية المهمة في جمل، حتى وإن بدت طويلة، من أجل ألا تفوت الفيلم حادثة إلا وأشار إليها. وذلك باعتبار أن الفيلم عن الرسالة المحمدية من خلال خالد، ورغم أننا أمام هذه الشخصية طوال الأحداث منذ البداية.

وقد كسا الفيلم مشهد إشهار إسلام خالد بحالة من الفيضان العاطفي، ليس فقط بين خالد وليلى، فمن الواضح هنا أننا أمام قصة إضافية غير موجودة في التاريخ أضافها الفيلم من أجل كسوة الأحداث رومانسية، ولكن أيضا بين خالد وأخيه الوليد، فقد قرر أهل مكة تركها خالية للمسلمين الذين جاءوا للحج، وظلوا طيلة النهار خارج المدينة. ويقف خالد عند الجبل، وبعد رحيل الحجاج تقابله ابنة العم أمية، وتبلغه أن أخاه وليد سأل عنه، وتسلمه خطابا منه يبلغه فيه أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد سأل عنه، وأنه قد اندهش "ولقد سألني عنك رسول

الله، ولو جعل نكايته مع المسلمين على المشركين لكان خيرا له، ولقد مناه على غيره، ولكان له أجرا عظيما.. فاستدرك يا أخي ما فاتك".

وكما نرى فإننا أمام حوار طويل آخر، قد يبدو على المتفرج العادي ضد سرعة إيقاع الفيلم، لكن لاشك أن المتفرج المسلم يميل إلى هذا النوع من الحوار، ويمثل طريقة الأداء التي ينطق بها محمد السبع، وفي مشهد طويل يتذكر خالد كافة الدلائل التي تجعله ينطق بالشهادة، وأمام مثل هذه المشاهد البطيئة الإيقاع فإن الأحداث التي تلي ذلك تبدو سريعة، فنرى خالد يمتطي جواده بسرعة ويذهب إلى المدينة، ثم يخرج من بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، ونعرف أنه أسلم من خلال عبارة يرددها بلال: "فإني فخور بتكريم رسول الله لك". وتتغير أحوال خالد الذي يردد "أقف حياتي على نصرة الإسلام ونشر دعوته، وأسأل الله أن يغفر لي ما ارتكبته في الجاهلية من أخطاء".

ومثلما كان خالد في الجاهلية متشددا ضد المسلمين، فإن الفيلم يصور خالد بالغ التشدد والحماس أيضا ضد الكفرة عقب إسلامه، حيث يردد: "لن يكون هناك سلام طالما الشرك موجود، ولا علاج للمشركين إلا السيف".

وعلى طريقة التركيز على إبراز المراحل في التاريخ الإسلامي، فإن الفيلم يقدم وقائع فتح مكة، حيث نرى أبا سفيان يأتي إلى قومه، ويبلغهم باعتباره من كبار القوم أنه قد قابل محمد خارج مكة، "ولا قدرة

لكم على مواجهته.. فلا تقوموا.. فمن دخل داري فهو آمن.. ومن دخل داره فهو آمن". ثم يعلن الشهادة أيضا.

ولم يكشف الفيلم دور خالد في فتح مكة، باعتباره حدث سلمي، ولكنه سرعان ما انتقل إلى محطات خالد التي تذكر له في التاريخ الإسلامي، والتي بدأت عقب وفاة الرسول، وظهور مسيلمة المتنبئ المعروف باسم الكذاب، حيث أفرد له حسين صدقي مساحة درامية طويلة لتصوير أبعاد الصراع فيما بينهما، فسرعان ما انتقلت الأحداث إلى شمال الجزيرة، وفي مملكة كسرى نرى تبنيا لآراء مسيلمة الكذاب ويرى كسرى أن قومه قد أنهكتهم الحرب ضد الروم، وأنهم يجب مواجهة البعثة الإسلامية بالحيلة وليس بالحرب. وإن كان الفيلم قد مر عابرا على معركة "مؤتة" التي حدثت في حياة الرسول بشكل عابر رغم دور خالد الحاسم فيها.

يبرز دور مسيلمة (زكي طليمات) الذي يدَّعي النبوة عقب وفاة الرسول فهو يمنح أتباعه تسهيلات في التعامل مع النساء والخمر وتخفيف الصلاة، والإعفاء من الزكاة. ويصور الفيلم أن مسيلمة قد استطاع أن يلم عددا كبيرا من الأتباع، وتفاجأ ليلى بأن زوجها "مالك" الذي لم يشر الفيلم إلى أسباب زواجه منها باعتبارها ابنة لرجل مستنير، قد ارتد عن الإسلام، فتقف ضده، وتعلن أنه لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق حتى وإن كان الزوج.

ولا يقف الفيلم أمام المواجهة التي حسم بها خالد المعركة مع مالك بن نويرة واستعاد ليلى. وتعرف ما حدث أيضا من خلال حوار طويل يردده البعض من المرتدين: "هناك خبر مشئوم.. لقد تزوج خالد من ليلى في الانتظار حتى تتم العدة". ولذا يمر الفيلم بشكل عابر على هذا الحدث، ليفسح لنا رؤية المواجهة مع جيوش مسيلمة في اليمامة التي انتصرت على طلائع جيوش المسلمين، ثم جاءت قوات خالد لتحسم المعركة ويتم القبض على مساعده مكداح. وتدخل الأحداث هنا امرأة جديدة تمهيدا لانسحاب ليلى من حياة خالد، هذه المرأة هي فاطمة بنت مكداح، والتي تتخفى في ثوب الرجال، وتساعد المسلمين الذين يتعذبون على أيدي المرتدين وتطلب من خالد أن تكون عونا لأبيها. ويندهش خالد وهو يسمع عبارات الإيمان تدور على لسانها : "لقد عرف نور الإسلام طريقه إلى قلبي، بل جاءت الفرصة، وقد شاء الله أن أعلن إسلامي أمام سيف الله".

أما ليلى فقد آثرت الابتعاد عن خالد، عندما هددها "تميم" شقيق زوجها المقتول أنه سوف يبلغ الحقيقة بأن خالد قتل مالك من أجل الاستئثار بزوجته، ورغم أن ثوب العرس جاهز؛ فإن ليلى تنسحب لتعيش وحيدة طيلة أحداث الفيلم، وتختفي كي نراها في مشهد الخاتمة، حين جاءت إلى خالد لتقف بجانبه وهو على فراش الموت.

وبذلك أفسح الفيلم الفرصة لفاطمة أن تدخل الأحداث، وعقب أصابتها بطعنة سيف في معركة حربية، وقبل التخلص من مسيلمة تقول

له بطريقة مسرحية: "لقد أحببتك قبل أن أراك، وبعد أن التقينا أصبحت تملأ قلبي.. أنت.. وكنت لن تشعر بي لولا أنني أفارق الحياة.. وما قيمة الحياة دونك".

وسرعان ما تم الزواج، وتعلو مكانة خالد العسكرية، فالخليفة أبو بكر رضي الله عنه مؤمن به ويدفعه إلى النجاح دوما، ويوكل إليه المهام العسكرية الجسام من العراق إلى دمشق، ومن محاربة الفرس إلى مواجهة الروم من منطق "احرص على الموت تهب لك الحياة". ويكشف الفيلم الجانب الخاص والعام من حياة خالد، فبينما جموع الجيوش المسلمة تنطلق مخترقة بادية الشام ليصل إلى أعماق جيوش الفرس والروم، فإن خالد يصحب معه زوجته مخترقة بادية الشام ليصل إلى أعماق جيوش الفرس والروم، فإن خالد يصحب معه زوجته في هذه الحروب، مثلما صحب ليلى من قبل.

وكما أعطى الفيلم مساحة واسعة لتصوير أبعاد المجابهة بين قوات المسلمين بقيادة خالد بن الوليد ورجال مسيلمة الكذاب، فإنه خصص مساحة بنفس القدر لتصوير المجابهة مع هرمز قائد الفرس الذي لجأ إلى خدعة وخيانة للعهد. ثم مواجهة الروم في معركة اليرموك.

وفي الدراسة التي نشرها مأمون غريب عن خالد في مجلة آخر ساعة (16 يوليو 1980)، فإن هناك تأكيد بأن سيف الله قد تزوج من راوية بنت مالك بن نوير. فإن الفيلم يشير إلى أن هذا الزواج لم يتم، كما أنه ليست هنا إشارة إلى أن الخليفة عمر بن الخطاب قد قام بعزل

خالد أثناء معركة اليرموك، فبينما الجيوش متأهبة للمواجهة جاءت رسالة الخليفة وكان على خالد أن يقرأها: "جزاك الله خيرا، ولقد أخذ الناس يزدادون إعجابا بانتصاراتك المتوالية، فخشيت أن يفتنوا بك، مع أن النصر من عند الله، فسلم القيادة إلى أبي عبيدة بن الجراح، وقاتل معه، وأخلص له المعونة، لقد عزلتك ليس كراهية لك أو ريبة فيك، ولكنني خفت عليك الافتخار".

ويصور الفيلم كأن خالدا عصى تنفيذ الأمر لتوه فقاد المعركة وحسمها، وهو ما حدث فعلا في التاريخ حيث أعلن خبر وفاة أبي بكر وتولى عمر من بعده، ثم سلم الراية إلى أبي عبيدة بن الجراح (عباس فارس) الذي شد على يده، وقال: "علينا أن نحرر أهل دمشق وبقية أهل الشام من الروم المستعمرين"، فيردد خالد: "سأكون حيث تريد".

ولا يبعد الفيلم خالد عن المعارك، فهو في انتظار دائم حتى يتم فتح الشام ويوليه أبو عبيدة إمارة قنسرين التي فتحها. وهنا يبدأ الفيلم في الحديث عن أسباب إقالة خالد من هذا المنصب، فقد أغرته زوجته أن يدفع مبلغا من المال الخاص به إلى الأشعبي والآخرين بمناسبة انتصاره، وما لبثت زوجته أن طلبت زيادة المبلغ ليناسب مكانته إلى عشرة آلاف درهم، وسرعان ما يأتي بلال كرسول من الخليفة ليخبره بعزله ومحاكمته على الإسراف.

وهنا نفهم منطق الخليفة، فرغم أن خالد قد دفع المبلغ من ماله الأصلي، فإن عمر بن الخطاب أراد أن يقرر مبدأ سواء كان لدى الحكام

أو الرعية. وتؤثر هذه الأحداث على فاطمة التي تشعر أنها السبب، فتهرب عبر الصحراء، وتموت بين يدي خالد وسط الأمطار، وهو يردد: "إنها إرادة الله ولا يد لك فيها".

ثم تمر السنون وينتقل الفيلم لتصوير وفاة خالد، وتبدأ الأحداث من خلال زيادة تميم (توفيق الدقن) لليلى، وكأن الفيلم عليه أن يظهر دور المرأة في حياة خالد عقب نهاية دور امرأة أخرى، فتعرف ليلى من تميم الشامت في مصير خالد، ماذا حدث لحبيبها فتهرول إليه، وفي تلك اللحظات يكون اللقاء الأخير بين خالد وشقيقه الوليد الذي يبلغه تحيات الخليفة ودعواته له بالشفاء، فيردد خالد في أسى: "كنت أتمنى أن أموت شهيدا في معركة"، فيردد الأخ: "لا يفوتك النصر، ولا تضعفك الهزيمة" والجملة التي رددها الوليد يرددها أمام ليلى التي لم يتمكن من التعرف عليها في البداية لهذيانه الملحوظ، فيردد "تبتعدين عني دائما أينما كنت، وتجيئني وأنا حطام في زوايا النسيان"، ثم يردد: "نعم أنا لم أهزم أبدا.. الذي لم تهزمه المعارك هزمه المرض".

وعلى طريقة صياغة البطل، ولو سينمائيا، يصور الفيلم خالد وهو يسرع إلى سيفه وتعلو نبرات ويرفع السيف إلى أعلى صائحا: "أريد أن أموت في ساحة القتال"، وبينما ينطلق في السماء مؤكدا أن مثل هذا النداء سيبقى للأبد، فإن خالد يسلم الروح عقب سقوطه فوق الأرض.

لعل هذا الفيلم هو أكثر الأعمال الدينية استعانة بالآيات القرآنية، يردد الأشخاص على ألسنتهم للتعليق على الأحداث، وقد

بدت شخصية ليلى هي الأكثر حفظ لهذه الآيات، وكأنها تحفظها فور نزولها على الرسول صلى الله عليه وسلم. كما أنها تنطقها كاملة منذ أن شرح الإسلام صدرها، وتعلن لخالد إيمانها. وفي بعض الأفلام الأخرى يتم الرجوع إلى جزء بعينه من هذه الآيات، لكن ليلى تنطق الآيات كاملة.

كما أن الفيلم بدا غريبا للغاية في تحريك المجاميع، فنحن نرى جيوشا ضخمة من لقطات بعيدة تتحرك في الصحراء دون أن تقترب الكاميرا من وجوه المقاتلين، فلا نعرف بالضبط من يقاتل، ولكأنك تحس أنها لقطات تم الاستعانة بها من أفلام أخرى. أما مشاهد المعارك المصورة من قريب فإننا لا نكاد نرى أشخاصا قلائل يتبارزون بشكل ساذج للغاية وخاصة المشاهد التي ينتصر فيها خالد على الشباب الذين اعترضوا ليلى، أو على مسيلمة، وتخلص فيها من هرمز، حيث نكاد أن نرى المتبارزين وحدهما في الكادر، فلا مجاميع هناك بالمرة وتحس أن المعركة فردية بين شخصين يلعبان بالسلاح.

ومن ناحية أخرى غلب الأداء الإيقاعي المسرحي على أداء الممثلين، حتى هؤلاء الذين لم يعملوا بالمسرح مثل مديحة يسري ومريم فخر الدين، وإذا كانت هذه قد بدت تلقائية من المشاهد فإن الأولى بدت مفتعلة وهي تعبر عن مشاعرها العاطفية، ثم وهي تسلم روحها لبارئها. وقد التزم الفيلم بسيرة حياة خالد بن الوليد، وكان أحد الأفلام القليلة الذي اعتمد على الحجة والبرهان وخطاب العقل والإيمان معا، باعتبار أننا أمام شخصية مفكرة وذات موقف، ولذا فقد طالت الأحداث

التي عرض لها الفيلم قبل إسلامه لنعرف أمام أي شخصية نحن. وقد بدت بعض الأمور في حاجة إلى تفسير؛ فلا يكشف لنا الفيلم موضوع العشرة آلاف درهم بشكل يجعلنا نتفهم وجهة نظر خالد لزوجته في أمر هو بعيد عن منطق العقل لشخص عرف بالحكمة والعبقرية.

وكما أشرنا فإن الفيلم قد استعان بالتعليق الخارجي بدلا من تصوير الأحداث، كما استعان بمكنون الرسائل بشكل دائم لتكون بديلا عن كلام الراوية مثل رسالة الوليد إلى أخيه ورسائل كل من أبي بكر وعمر (رضوان الله عليهما) إلى خالد.

وقد حمل حسين صدقي لواء الفيلم كممثل ومخرج ومنتج، فقدم نفسه ليتقمص شخصية قائد إسلامي عظيم. ومن المؤكد هنا أن فارقا واضحا في اللياقة البدنية بين القائد والممثل الذي حاول التقلد بخفة ظل ستيوارت جرانجر بطل أفلام سكاراموش وسجين زندا في المبارزة الأولى، وبدا ثقيل الحركة في مشاهد المبارزات مع خصومه، ورأينا بديلا عنه فوق حصانه يجوب الصحراء طيلة الوقت. وإن كان قد بدا في أحسن أحواله، وهو يتلقى أمرا من الخليفة بعزله فمثل هذا الموقف لا يحتاج افتعال ولكن "خالد" في التاريخ تقبل الأمر بهدوء شديد واتزان ولم يكن أمام الممثل سوى أن يفعل مثله.

الفصل السابع
الله أكبر

فيلم "الله أكبر" الذي أخرجه إبراهيم السيد، وتم عرضه عام **1959** هو أحد الأفلام الدينية القليلة التي دارت أحداثها خارج مكة، مركز الدعوة الإسلامية، وهو بذلك الفيلم الثاني بعد "انتصار الإسلام" الذي أشرنا أنه فيلم صحراوي أكثر منه فيلم ديني.

وقد حوى فيلم "الله أكبر" نفس المزيج الذي نراه غالبا في باقي الأفلام الدينية خاصة الأعمال التي تدور حول بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم، فهناك قصة حب بين اثنين من دينين مختلفين، لن يلبثا أن يلتقيا على حب العقيدة، ويجمعها الزواج بعد متاعب عديدة، كما أن هناك غناء صحراوي نراه في البادية، وهناك تعذيب للمسلمين الأوائل، ومقاومة من هؤلاء المؤمنين، حتى يأذن الله في أمرهم، ثم تنتهي الأحداث كلها بإيمان كل الأطراف الذين يدخلون في دين الله أفواجا.

ولعل فيلم "الله أكبر" هو أقرب في قصته إلى فيلم "علامة الصليب" الذي أخرجه سيسيل دي ميل عام **1932**، وقد قام فيه تشارلز لوتون بدور الحاكم نيرون الذي عذب المسيحيين الأوائل، وتدور الأحداث في مدينة روما وقام فريدريك مارش بدور ماركوس الذي آمن بالسيد المسيح بعد أن أحب فتاة مسيحية تعذبت كثيرا من أجل دينها.

ورغم أن عناوين الفيلم تشير إلى أن نجيب محفوظ هو كاتب السيناريو فإن نوع الأفلام للتي يكتبها المؤلف تختلف تماما عن هذا الفيلم، ليس بالطبع لأنه فيلم ديني، ولكن أغلب سيناريوهات نجيب محفوظ التي كتبها للسينما دارت أحداثها في بيئات شعبية، أو ما شابه ذلك.

أما القصة فإن كاتبها هو فؤاد الطوخي الذي كتب أيضا الحوار لكن هناك تشابها واضحا بين فيلم "الله أكبر" وبين فيلم "دي ميل"، وليس مجالنا عقد مقارنة بين الفيلمين، لكن التعذيب الذي لاقاه المسلمون الأوائل في قبيلة بعيدة عن مكة أقرب إلى ما لاقاه المسيحيون الأوائل، فهو تعذيب جماعي يمس الرجال والنساء والأطفال معا، أما التعذيب الذي رأيناه في الأفلام الأخرى، فلا يعدو أن يكون فرديا مثلما حدث لبلال بن رباح.

وإذا بدأنا بالغناء في الفيلم، فهو أسوة بكل الأفلام الدينية يتضمن أغنيات بدأت بها أحداث الفيلم في الصحراء يشدو بها مطرب واحد وسط مجموعة من الناس، الأغنية الأولي أداها أيضا مثلما في "انتصار الإسلام" شفيق جلال في القافلة التي كانت في طريقها إلى قبيلة أن الحارث حاملة معها هند من (زهرة العلى) عائدة لجدها عمرو (عبد الوارث عسر) بعد أن مات أبوها وتزوجت أمها من رجل آخر، ووسط الصحراء التي تجتازها القافلة نسمع أغنية "هيا يا رجال البيد"، وهي

أغنية صحراوية تعبر عن معاناة الرحيل والشوق إلى الأهل والصحراء المليئة بالقيظ.

وما أن تنتهي الأغنية حتى تبدأ الأحداث، فتتقدم هند بحصانها نحو الغدير بعد أن تبرك الإبل، ويحاول المسافرون البحث عن الراحة، هنا يبرز ثعبان يفح في الحصان الذي تركبه هند فينطلق براكبته في الصحراء، ويكاد يوقع بها إلا أن شابا ينقذها من خطر محدق.

أما الأغنية الثانية فهي أغنية جماعية تشدو بها مجموعة المؤمنين الذين يهاجرون إلى مكة بعد أن قرر الحاكم مغادرة بلادهم، مبتعدين إلى مكان آخر – كنوع من العفو – الأغنية تحمل عنوان الفيلم "الله أكبر"، وهي نوع من الإنشاد الديني الجماعي في حب الرسول صلى الله عليه وسلم كتبها حسين جنيد الذي ألف الأغنيتين معا ومن كلماتها:

الله أكبر.. الله أكبر.. صلي وسلم.. بارك وكبر

على محمد.. على محمد

يا منصف المظلوم من ظلامه.. يا منقذ المحكوم من حكامه

ساويت بين الناس لا عبد ولا.. سيد ولا عهد طغى بظلامه

وقد تم تصوير الأغنية أيضا في الصحراء وسط مجموعة من الناس تسير على أقدامها متجهة إلى مكة، ومن بينهم نفس الأشخاص الذين ركبوا القافلة في المشاهد الأولى من الفيلم، خاصة هند.

وبخلاف الأغاني، فإن هناك رقصة جسدها نعمت مختار في بلاط الحاكم، دلالة على الخلاعة والمجون والبحث عن المتعة الدنيوية، ويعكس ذلك أن هؤلاء القوم في ضلال خاصة أن مشهد الرقص الشرقي قد جاء مباشرة بعد مشهد الإيمان والخشوع الذي تم في بيت عمرو، وهو بيت مؤمن كله.

هذا البيت الذي يصدم بوصول هند وبوثنيتها، فهي تتعبد في إله من صنم وكما سبقت الإشارة فإن الأفلام الدينية المصرية تصور العرب مؤمنين بالسليقة، وهم يرددون نفس الأدعية وعبارات الصلاة إلى آلهتهم، سواء قبل الدخول في الإسلام أو بعده، فنحن نسمع صوت هند وهي تدعو إلى الوثن مرددة عبارات مثل "يا مجيب الدعاء، يا ناصر الضعفاء، امنحني البركة، ووفقني إلى ما فيه الخير" ومن المعروف أن الله سبحانه وتعالى هو المجيب وهو الناصر، ولذا فإن المتفرج يصدم حين يرى هند تجثو أمام الصنم جعبوب. ثم تنتقل الكاميرا إلى الستار الذي يقف وراءه الجد عمر بن سعيد، ليصدم فيما تقول، والذي يرى أن وقت مكاشفة الفتاة الصغيرة عن مسألة العقيدة لم يأت بعد.

والمحور الأساسي في الفيلم مثل أغلب الأفلام الدينية المصرية، وهو قصة الحب بين رجل وامرأة تختلف عقيدتهما، وقد دخل الفيلم مباشرة في هذه العلاقة، فالعاشقان كانا قبل أن يلتقيا من الغرباء حتى إذا نجح نعمان (محمد الدفراوي) في إنقاذ هند من السقوط من أعلى جوادها، فإنه قد حاز إعجابها، وبعد أن يلتقطها الفارس، يطلب نعمان من مساعده

ياسر أن يلحق بالجواد الجامح، ثم يدور حوار بين الطرفين. تحدثه عن نفسها بأنها ابنة عمرو بن سعيد كبير تجار بني الحارث.

ولا يتأخر نعمان في أن يطلب من هند أن يلتقيا عند الغدير، ثم لا يتأخر في أن يعرفنا أن هذا المنقذ ليس سوى أمير، هم ابن الحاكم (عبد العزيز خليل)، وهذا الحاكم الظالم يفرض الإتاوات على القبائل، يتسم بقسوة ملحوظة حتى مع ابنه، كما سنرى، أي أن قصة الحب هنا قد تبلورت منذ اللحظة الأولى بين اثنين من الوثنيين، لن تلبث الفتاة أن تؤمن كي يظل حبيبها خصما لها ولأسرها، وليشهد بعد ذلك تحولا ملحوظا في حياته.

وما أن ينتهي الفيلم من سرد حكاية الحب الوليد بين هند ونعمان، حتى ندخل مباشرة في مسألة العقيد، في مجتمع صحراوي، فالجد باعتباره كبير التجار في بني حارث، فإنه كثير الفر إلى مكة، وهناك التقى بالرسول، وآمن به، ونقل إيمانه إلى أسرته فأصبحت مسلمة، ولذا فإن الجميع يخشى على هذه الوثنية التي تتعبد في الإله جعبوب، وهو تمثال مصغر، من نفس التمثال الموجود وراء الحاكم، ورغم أن الجد هو الذي جاء بالدين الجديد معه من مكة، فإن زوجته هي الأكثر قلقا على وثنية حفيدها: "دعنا نفاتحها". فيرد العجوز: "لا تتعجلي، سيجيء كل شيء في وقته".

أما المستوى الثالث الذي أدخلنا إليه الفيلم، بعد قصة الحب وإيمان أسرة عمرو بن سعيد بالإسلام، فهو السلوك الذي يتسم به

الحاكم – الذي لا نعرف اسمه – حتى من عناوين الفيلم سوى أنه حاكم قبيلة بني الحارث. وهذا الرجل يبدو مليئا بالقسوة والمجون، فهو يتلذذ بمغازلة الراقصات وتعذيب المسلمين، وبشكل ساذج يطلق السهم عليه وسط حاشيته، فيقتل اثنين منهم بسهامه. وهو في هذه اللقاءات يتساءل: "من هو الله، ومن محمد؟" فيرد أحد أتباعه: "ما سمعنا بهما من قبل".

والحوار الذي كتبه فؤاد الطوخي يتسم بالمسرحة، ويبدو كأنه حوار إذاعي جامد، كأن يردد العبد الزنجي قبل أن يموت عبارات من طراز: "يا كافر، يا ظالم، لقد جاء الحق وزهق الباطل وسوف تزول دولتك"، ولم يستقم هذا الحوار إلا من خلال الاستعانة المكثفة بالآيات القرآنية على ألسنة المؤمنين، وفي مقدمتهم عمرو بن سعيد الذي لا يكاد يظهر في أي مشهد إلا وراح يتلو القرآن الكريم، كما أنه يواجه الحاكم دوما بتلاوة آيات القرآن كحجة أساسية للدخول إلى الإيمان أو التعبير عنه.

وعلى طريقة المثلث الدرامي، بأن نرى ثلاثة مستويات، ثم يبدأ الفيلم في العودة إلى المستوى الأول، فإنه بعد أن يتم التعرف على عالم الحاكم، وتدرك أن هناك خطة للإيقاع بالمسلمين عن طريق خطة يدبرها الوزير صخر (حسن حامد) بعد ذلك نعود إلى الحبيبين اللذين يلتقيان عند الغدير، يدور بينهما مزاح، مما يعضد علاقتهما فيعلمها كيف تصيد وكيف تطلق الرمح. وحين يطلب منها أن تصوب الرمح نحوه، يتظاهر أنه قد أصيب، فتترعج، وتهدده بالذهاب، فيردد ضاحكا: "افعلي ما

شئت، فأنا ملك لك.. لا يمكن أن أعبث بفتاة أرسلتها لي الأقدار لتكون زوجتي".

ويعلل هذا المشهد قوة الحب التي تتولد بين الاثنين، ولعله يبرر وقوف نعمان إلى جوار حبيبته والدفاع عنها في كل الحالات، وكما سنرى فإنه يدخل إلى المكان الذي تم حبسها فيه من أجل أن يطلب منها الارتداد عن الدين، فإذا به تحت تأثير ما تتلوه من آيات قرآنية يخرج مؤمنا.

ثم يعود الفيلم إلى الضلع الثاني من المثلث الدرامي بالدخول إلى الجد وهو يصلي ويقرأ القرآن، ويدور حوار بين الجد وزوجته عن وجوبية مفاتحة الفتاة في أمر الدعوة.. ويتردد الجد، لكنه يقرر أن يفعل ذلك عندما يعرف أنها تلتقي بالشاب الوثني عند الغدير.

أي أن الجد المؤمن، الذي يبدو مرنا عاقلا، ولا يتعجل مفاتحة حفيدته في أمر الدخول إلى العقيدة، سرعان ما يجد أن الوقت مناسب حين يعرف أن وجود شخص وثني في حياة الحفيدة، وهو الخطر الحقيقي، وعلى موسيقى كاراسكوف "ألف ليلة وليلة" يدور حوار بين الطرفين يحدثها عن القرآن الكريم مرددا: "هذا كلام الله الواحد الأحد، الذي خلقني وخلقك"، وعندما تسأله "أين الله" يرد: "إنه يرانا ولا نراه".

وفي هذا الحوار فإن الفتاة لا تؤمن بشكل كامل، هي هنا تتقبل وتستمع، والجد يدرك هذا تماما ويردد: "لست أكره الأمير، ولكنني

أحب لك الإيمان والهدايا".. وقد كشف هذا الحوار عن تعقل الرجل واستنارته، فهو يحاول إرضاء كل من زوجته سلمى وحفيدته، ويردد أن هند لن تؤمن في لحظة واحدة.

ثم ينتقل الفيلم ثانيا إلى المحور الثالث، وهو الحاكم الذي يرسل جواسيسه بين المؤمنين لمعرفة أمورهم. كما نرى ياسر يقوم بتلاوة القرآن الكريم في داخل مقر الحاكم، وعندما يأتي جواسيس الحاكم إلى الأمير يخبرونه أنهم لم يسمعوا سوى كلمتين هما "الله "، و"محمد" ويخبرونه أن المؤمنين يلتقون في كهف في باطن الجبل.

وفي باطن الجبل يتلو الجد الكثير من الآيات القرآنية، ووسط أتباعه يندس نعمان مع ياسر، ولعله يسمع القرآن لأول مرة في حياته، وهذا اللقاء يكون سببا لمعرفة زعيم المسلمين في قبيلة بني حارث. ويتساءل عن معنى بعض العبارات التي ترد في القرآن الكريم الذي يتلوه الجد، ويعلن عمرو بن سعيد أنه قد أرسل رسلا إلى بقية قبائل بني الحارث من أجل مفاتحة أبنائها عن الدين الجديد.

ثم يعود الفيلم إلى مضلع ثالث من نفس المثلث، حين يعلن الحاكم غضبه، وعيناه تلمعان، وبعد هذا اللقاء مباشرة يذهب نعمان لمقابلة هند عند الغدير، ويردد لها ما يعكس ثقته فيها: "لن يمنعك عني شيء بعد الآن، سأخطبك من بيت جدك إلى قصر أبي" ثم يحدثها أن "أبي غاضب بسبب بعض العصاة الذين يدعون إلى دين جديد". تسأل هند: "وهل يجرؤ أحد على معاداة الحاكم؟". يرد: "سأخلص أبي من شرهم..

عرفت هؤلاء الخارجين، والمكان الذي يجتمعون فيه، وسوف نهاجمهم في اجتماعهم القادم".

وأغرب ما في الحوار، وغيره من الحوارات، أن الوثنيين يرددون أن المسلمين قد كفروا بآلهتهم، أما الحاكم فإنه أمام جعبوب، ويدعوه بنفس العبارات التي كانت هند قد رددتها من قبل أمام نفس التمثال (الصورة المصغرة منه): "نلتمس العذر عن تلك الفتنة التي كفرت بك فكن عونا لنا في القضاء عليهم، فتقبل يا إلهي".

وكما نرى فإن الحاكم يعطي لجعبوب نفس الأسماء لله سبحانه وتعالى، مثل "المعين" و"الرحيم"، وهو يردد حين تفشل حملة ابنه نعمان في العثور على المسلمين في باطن الجبل: "سأريهم كيف يكون عذابي، لن تأخذني بهم شفقة أو رحمة". والغريب أن الحوار الذي كتبه الطوخي يستخدم نفس الخطاب الديني الإسلامي، ومن المعروف أن لكل طرف خطابه اللغوي الخاص به وليس هناك تقارب بين الطرفين بالمرة.

إذن فقد نجحت هند في إنقاذ جدها ورفاقه من المسلمين الأوائل من بطش الحاكم الذي أرسل ابنه وجنوده للإيقاع بالمسلمين، لقد فعلت ذلك في المقام الأول من أجل إنقاذ جدها، وليس لأنها آمنت، فعندما يحدث الرجل حفيدته: "المسلمون مدينون لك بحياتهم" ويقرأ لها سورة (الفلق) يبدأ قلبها في الانشراح، وتسأل جدها عن محمد، وتتساءل، وقد رق قلبها الذي لم يكن غليظا قط: "هل رأيته حقا يا جدي؟".

وفي حوار أحادي، يردد الجد صفات الرسول الذي عرفه عن قرب في مكة، فهو إنسان مبهر للجالسين معه، ولمن يراه: "إذا سكت تطلعت إليه الأبصار.. آه لو استمتعت إليه يا هند وهو يتلو كلام الله". ثم يردد أيضا في نفس الحوار الطويل، الكثير من مواقفه مع الرسول مما يدفعها أن تردد: "تلك حلاوة الإيمان، بودي أن أراك يا رسول الله". هنا يعلن الجد: "سترينه يا ابنتي، سترينه".

وعقب ذلك يهديها هدية جاء بها من البلد الحرام من مكة، وقبل أن تعلن الشهادتين تقوم برفع الوثن إلى أعلى، ثم إلقائه فوق الأرض كي يتحطم تحت قدميها. ويكون ذلك بابا للدخول إلى الركن الأساسي في الفيلم وهو التعذيب الجماعي. حيث يبدأ هذا النوع من القهر الجسدي بجلد اثنين من المسلمين، أمام عيني الحاكم الذي يردد: "سأعفو عنكما إن تكلمتما. ثم يصدر أمره بقتلهما بعد أن يظلا عند موقفهما. ويكون ذلك دافعا أن يدور حوار بين نعمان ومساعده ياسر الذي يتساءل: "لماذا يتحمل العبدان هذا التعذيب، لا بد أن تكون وراءهما عقيدة قوية"، ويردد نعمان قائلا: "فاحذر أن تكفر"، مما يعني أن الإسلام في منظور هذا الأمير الوثني هو نوع من الكفر.

وكما سبقت الإشارة، فإن السيناريو الذي كتبه نجيب محفوظ، ينتقل بين نفس المستويات الدرامية الثلاثة، وبعد بيت الحاكم فإن الوزير صخر يذهب بشكل ساذج إلى بيت عمرو بن سعيد لمحاولة استخلاص بعض المعلومات منه عن المسلمين وعن رسولهم: "أنت تسافر كثيرا إلى

مكة، ماذا تعرف عن محمد؟" ويعلن صخر للحاكم أنه قد طرح مثل هذا السؤال بعد أن لاحظ أن أربعة عبيد من المؤمنين الذي تم تعذيبهم ينتمون إلى نفس قبيلة عمرو بن سعيد. يردد صخر قائلا للحاكم بعد أن يطلب منه القبض عليه: "إن له حفيدة، أعتقد أن الأمير نعمان مهتم بها".

وفي الأحداث التالية تبدأ الدراما في الارتفاع، فهند لا تذهب إلى الغدير من أجل لقاء حبيبها باعتبار أن اختلاف الدين يمثل حاجزا بينهما، وسرعان ما يتعرف نعمان على الرجل الذي كان يؤم المسلمين في بطن الجبل، ويدرك أبعاد فشل حملته هناك، ويعرف أن حبيبته هي التي كانت وراء ذلك كله. وتحاول هند في حوارها مع حبيبها الغاضب أن تفسر له مفاهيمه الخاطئة: "لا والله ما كفر، فليس بكافر من يعبد الواحد الأحد، إذا أردت أن تقبض عليه فاقبض عليّ، فأنا مسلمة مثله".

ويحاول الفيلم إبراز جانب الضعف لدى الأمير، بأنه عواطفه المشبوبة تجاه الفتاة، وسرعان ما يقع بين طرفي مقص، فها هو أبوه يعلن له أن "اهتدينا إلى من يعرف سر الكفار، إنه عمرو بن سعيد، أحضره فورا، فإذا رأى نساءه يتعذبن، فسوف يعترف بكل شيء".

وقبل أن يهاجر المسلمون من المنطقة، فإن رجال الحاكم يقومون بالقبض عليه ويأتون بالنساء إلى مسكن الحاكم، ومن بينهم هند بالطبع، ويكون وجودها سببا لتأنيب ضمير وعذاب الأمير نعمان. ويدور حوار بين الحاكم وبين عمرو يرمي كل منهما على الآخر لفظة "كافر" فيقول

الحاكم مثلا : "أنت زعيم الكافرين"، ويرد عمرو: "والله ما كفرنا، ولكننا مؤمنون".

وفي مشهد تمثيلي غريب، يقوم الحاكم بضرب خصمه، وذلك فقط بلمس خده على طريقة الصفعة التي تلقتها شادية من فريد الأطرش في فيلم "أنت حبيبي" ليوسف شاهين عام **1956**، وهي صفعة لا تصدر عن شخص جبار، قتل خصومه بلا رحمة أو هوادة. وقد انتهى هذا المشهد بابتسامة صفراء من الحاكم، ثم قوله في قسوة: "خذوهم إلى السجن. أريد أن تصبوا عليهم العذاب".

وهنا يتدخل صخر قائلا: "أقترح محاكمة عمرو أمام رؤساء كل القبائل.." وعندما تبدأ هذه المحاكمة، يبدأ عمرو في تلقي أسئلة من طراز "من هو ربك؟"، واتهامات مثل "إنه معتوه"، ويرد الرجل دائما على الأسئلة بآيات من القرآن الكريم: "ما تعبدون من دونه إلا أسماءً سميتموها أنتم وآباؤكم" وعلى طريقة النمرود في إجاباته على سيدنا إبراهيم، فإن الحاكم هنا يعلن أنه يملك القدرة على العفو والعقاب، بالإضافة إلى قوته التي يستمدها من وقوف القبائل في صفه. ثم يردد وهو يقدم مغرياته إلى العجوز المسلم: "بل عندي لك ما هو أعظم، هذا ابني الأمير نعمان، ستكون حفيدتك زوجة له" فيردد الرجل: "ما عند الله خير وأبقى"، وتعلق الفتاة قائلة: "أحسنت يا جدي"، ثم يردد العجوز من آيات الله: "ومالي لا أعبد الذي فطرني وإليه ترجعون".

وكما سبقت الإشارة فإن اكثر الحوار الذي يردده الجد هو عبارة عن آيات قرآنية من سور متعددة، فيتحدث أنه رأى نور الإسلام، وآمن بالدين الذي لا يفرق بين السيد والمسود، فلا فرق بين عربي على أعجمي إلا بالتقوى.

ويصور الفيلم عملية التعذيب الجماعي من خلال حرمان النساء من الماء، ولم يقترب من مسألة الشرف التي هي نقطة ضعف العرب الأول قبل الإسلام وبعده. وبدت كل قسوة الكفرة في أنهم يحرمون النساء والأطفال من المياه التي يكسبونها أرضا أمام النساء في داخل السجن. ويحاول إعادة حبيبته إلى الوثنية، وبعد أن يأخذ السماح من أبيه، يدخل إليها ويقول: "اتركي هذا الدين وتعالي ننعم بالحب والخيال، أنسيت ما تعاهدنا عليه، هل ذهب الحب من قلبك؟!".

فترد: "أودك أن تستجيب لنداء العقل، ألم تفكر فيمن خلق السماء والأرض، ألم تفكر فيمن خلقك أنت ووهبك الحياة؟"، ثم تتلو آيات كثيرة من القرآن الكريم، فيلين وجهه الجامد، ويخرج من السجن وقد عزم على شيء.

أما مشهد المواجهة الأكبر، فهو الذي يدور فيه حوار بين عمرو بن سعيد والحاكم، والمسلمون يساقون إلى ساحة الإعدام، وكما نرى فإن ساحة الإعدام هذه سمة ارتبطت بالمسيحية، حين كانت فلول المسيحيين تساق إلى الساحات الكبرى من أجل إعدامهم، ولم نكن نعرف أي طريقة إعدام سوف تتم بالنسبة لهؤلاء المسلمين، ربما لأن تلك

الوسيلة تكون بمثابة مدخل ليتلو عمرو بن سعيد المزيد من الآيات القرآنية مثل: "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا، بل أحياء عند ربهم يرزقون". وأمام هذا الموقف التشدد والمتماسك من المسلمين، يعرض الحاكم للمرة الأخيرة أن يعودوا إلى الإله جعبوب، فيرددون معا: "لا إله إلا الله.. محمد رسول الله".

وأمام هذا الموقف يأمر الحاكم بتنفيذ الإعدام في المسلمين، ويكون ياسر هو أول شهيد في هذه المجموعة، رغم أنه لم يعلن شهادته أمام الحاكم أسوة بالآخرين. وأمام هذا السلوك الجماعي ينبهر الحاكم ويبدي إعجابه بخصومه وهو يردد: "إنهم لا يهابون الموت، يقبلون على النار في شجاعة"، ثم يتساءل: "ما هذه العقيدة التي يموتون في سبيلها؟".

وفي هذه المواجهة الساخنة تدور معركة فاصلة بين صخر، وبين الأمير نعمان، ويتمكن الأمير من التخلص من غريمه، في لحظة يكون الأب فيها قد انحاز إلى جوار نعمان باعتباره الابن. ويوافق على إنهاء كل هذا بهجرة المسلمين إلى مكة. ويجيء تفصيل المشهد الذي سبق أن وصفناه، وفيه يغني الجميع "الله أكبر" وينضم إلى هذا الحشد الحاكم الذي يردد قائلا لعمرو بن سعيد: "خذني معكم إلى رسول الله". ثم يمسك نعمان يد حبيبته وهو يردد: "لقد جمعنا الله والدين، والحب".

نشرت مجلة الجيل في عددها الصادر في **13** أكتوبر **1958** تحت عنوان "الإفراج عن فيلم الله أكبر" أن لجنة التظلم قد قرر الإفراج عن الفيلم، وأغلب الظن أن هذا الخبر بمثابة إعلان مدفوع الأجر عن الفيلم

الذي عرض بعد ذلك بعدة أشهر، فليس في الفيلم ما يستدعي وقوف الرقابة ضده، وقد أشرنا أن الفيلم قد خلط بين مفهوم الكافر لطرفين متناقضين، يلصق كل منهم نفس الصفة بالآخر، ولا أعرف هل يمكن لهذا التداخل أن يؤدي جدلا حول الفيلم أم لا؟. وعلى كل فنحن أمام فيلم يضم كافة المعادلات التي اعتادت عليها السينما المصرية في الأربعينات والخمسينات بصفة عامة، والأفلام الدينية بصفة خاصة. وهو من الأعمال التي تعتمد على أحداث واقعية، أو شخصيات شهيرة في تاريخ الدعوة الإسلامية. وبالتالي فإنه أقرب في سماته إلى فيلم "انتصار الإسلام" لأحمد الطوخي.

الفصل الثامن
رابعة العدوية

هناك عدة أسباب جعلت من شخصية المتصوفة "رابعة العدوية" مادة جذابة للسينما، لدرجة أنه أنتج عنها فيلمان في سنة واحدة هي 1962 حتى وان عرضا في عامين متتاليين هما "شهيدة الحب الإلهي" لعباس كامل، و"رابعة العدوية" لنيازي مصطفى من هذه الأسباب:

انتبه السينمائيون إلى أن في حياة هذه المرأة ما يناسب صناعة فيلم تاريخي – ديني ناجح، بعد النجاح الذي حققه المسلسل الإذاعي الذي قامت ببطولته سميحة أيوب في نهاية الخمسينات وغنت فيه أم كلثوم مجموع الأغنيات التي سمعناها في الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى. كما سعى السينمائيون إلى الاستفادة دوما من نجاح أي مسلسل إذاعي، في زمن الدراما الإذاعية بينما قد حدث ذلك في "سمارة"، و"توحة"، وذلك بسرعة إخراجه وتقديمه للناس بالصورة بينما لا تزال أحدث المسلسل ماثلة في أسماع الناس.

وفي هذه المرة كان المسلسل عن شخصية حقيقية بما يشير شهية الناس للرؤية والسماع، وخاصة أن المرأة قد لعبت دورا في تاريخ التصوف، وتحولت من امرأة تعيش حياة المجون إلى الزهد والتنسك،

ومثلها قليل في التاريخ الإسلامي بنفس الدرجة في التعبد والتصوف بالإضافة إلى شعرها المعروف في هذا المجال.

ولذا أقبل الناس على الفيلمين خاصة فيلم نيازي مصطفى باعتبار أنه الأفضل، وأيضا لأنه استعان بأغنيات أم كلثوم التي سمعها الناس في الإذاعة، بينما سمع الناس أغنيات لسعاد محمد في الفيلم الذي أخرجه عباس كامل.

تضم حياة رابعة العدوية ما يجذب السينما بشكل عام تلك السينما التي تهوى قصص هؤلاء الذين يمرون بمرحلة خلاص من أمر إلى نقيضه، وكم من أفلام سينمائية ناجحة قامت على أساس التطهير الذي يمر به شخص ما، رجل أو امرأة، وكم من أفلام مصرية اعتمدت على هذا التطهير، بل أن المسلسلين الإذاعيين اللذين أشرنا إليهما يقومان أساسا على هذا الأمر فقد مرت كل من "توحة" و"سمارة" بحالة من الخلاص حيث تحولتا من امرأتين ضائعتين قام الحب بتصفية شرورهما وخطاياهما، فماتت سمارة دفاعا عن حبيبها الضابط بعد أن ساعدته في القبض على زوجها المهرب، أما توحة فقد مارست العديد من الشرور من أجل استمالته إليها وفشلت ثم مرت بحالتي التطهير، وانتهى بها الأمر إلى الصلاة والذهاب إلى الحج بعد أن تزوجت من الرجل الذي نجح في تصفية قلبها من الشرور. (راجع الفصل الثاني عشر).

وقد تم النظر إلى رابعة العدوية بنفس المنظور، فنحن أمام فتاة تتم تصفيتها هذه المرة بأعظم أنواع الحب.. بالحب الإلهي "أحبك حبين..

حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاتك"، وبصرف النظر عن الاختلاف في التفصيلات، فإنه تم تطهير رابعة العدوية من كافة آثامها بعد أن تابت إلى الله، ودخلت محراب عبادته فكان الحب هو المطهر الأكبر، سواء الحب الإلهي أو الحب الآدمي.

ولم يكن غريبا أن تنجح كافة التجارب بتحويل مثل هذه المسلسلات الإذاعية إلى أفلام، نجاحا ليس له مثيل.. بل أن نجاح رابعة العدوية كان أكثر تأثيرا، خاصة في فيلم نيازي مصطفى، باعتبار أننا أمام قصة دينية تمس شغاف قلوب الناس بدرجات مضاعفة وأنها أصلا عن شخصية حقيقية، حتى لو كانت الأحداث التي سمعها الناس في الإذاعة أو رآها على الشاشة تختلف كثيرا عن الواقع، بدليل اختلاف الرؤى الدرامية في الأعمال الثلاثة.

كما أن هذه المسلسلات كانت البطلة فيها امرأة تمر بحالة من التطهر، ولا شك أن قصص مثل هؤلاء النسوة أكثر جاذبية من قصص رجال يمرون بحالة التطهر، ولم نعرف نجاحا مماثلا عن قصة الخلاص التي يمر بها الرجل.

يوجد بمثل هذه القصص كافة ما تهواه السينما المصرية، فالنصف الأول من حياة رابعة العدوية مليء بالمجون كالرقص والغناء الخليع والليالي الحمراء والانتقال بين عدة رجال قاموا بشرائها، وخاصة بعد أن تفقد رابعة حبيبها في فيلم نيازي مصطفى، فأخذت تنتقل بين أذرع الرجال وأسرتهم، إلى أن التقت بالشيخ زهير. وهنا اتخذت الرواية شكلا

مغايرا، حيث تعرضت رابعة للتعذيب على يد سيدها خليل مثلما تعذب المؤمنون على أيدي الكفار في الواقع، وأيضا في الافلام؛ ففي كلتا المرحلتين ما قبل التطهر وما بعدها، هناك ما يجذب شهية الكتاب لصياغة الدراما، وأيضا ما يثير المتفرجين على ما أصاب رابعة ثمنا لحبها الكبير، الحب الإلهي.

ولذا اختلف المؤلفون في هذه الأعمال الثلاثة، فالمسلسل من تأليف طاهر أبو فاشا، أما الفيلم "شهيدة الحب الإلهي" الذي عرض لأول مرة في سينما ديانا بالقاهرة في 23 فبراير 1962 فقد اشترك في تأليفه المخرج عباس كامل وأبو السعود الإبياري. وقد قامت الكاتبة سنية قراعة بنشر قصة رابعة مسلسلة في مجلة فنية كانت تديرها في تلك الفترة، وأثناء نشر الرواية كانت تحول الرواية إلى نص سينمائي مع نيازي مصطفى، وعرض الفيلم لأول مرة في نفس السينما ديانا في 10 فبراير 1963، أي بعد عام بالضبط من تاريخ عرض الفيلم السابق.

ولذا فرغم أننا أمام شخصية واحدة، فإن كلا الفيلمين تناولها بمنظور مختلف وقد صبغ كل فيلم منهما بمنظور المخرج، فرغم أن عباس كامل قد اشتهر بأنه صانع أفلام كوميدية فإن هذا الفيلم يبدو غريبا قياسا إلى تاريخه السينمائي، وحسب فريد المزاوي في كتابه "الدليل السنوي للأفلام المصرية 61 / 1962" فإنه كان من المفترض تسمية فيلم "شهيدة الحب الإلهي" باسم "رابعة العدوية"، لكن لأن هناك فيلم آخر كان يتم إنتاجه بنفس الاسم فقد تم تغيير العنوان رغم أن هناك سنة

بأكملها كفارق زمني بين عرض الفيلمين، ومن الواضح أن إنتاج فيلم نيازي مصطفى قد استغرق وقتا أطول، وعلى كل فهو الفيلم الأكثر أهمية وبقاءً، وقد اعتمد على نجوم كبار مثل فريد شوقي، وعماد حمدي واستعان بنبيلة عبيد كأول بطولة مطلقة لها، رغم أن عايدة هلال التي جسدت دور رابعة العدوية في فيلم عباس كامل كانت قد وقفت أمام فريد شوقي في أفلام أخرى كبطلة مثل "المصيدة" و"النصاب"، ولكنها لم تترك أثرا مثل الذي تركته نبيلة عبيد كوجه جديد.

وقد ظهر حسين رياض في كلا الفيلمين، حيث جسد دور إسماعيل في الفيلم الأول، وهو صياد فقير في مدينة البصرة (باعتبار أن الأحداث تدور في العصر العباسي) رزقه الله بثلاث بنات، وعندما تنجب له البنت الرابعة يطلق عليها اسما هو في حد ذاته ترتيب الوليدة بين بناته "رابعة"، ويحاول إسماعيل أن يطلب بعض المساعدة من جيرانه لتغطية الوليدة الجديدة، لكن أحدا من جيرانه لم يسعفه، فالجميع في نفس الحال من البؤس والعوز. ويسمع هاتفا بأن يطلب مبلغ أربعمائة دينار من حاكم البصرة. وفي نفس اللحظة يأتي هاتف لأمير البصرة أن يمنح الصياد الفقير مبلغ أربعمائة دينار. ويفاجئ الصياد صباح اليوم التالي بالأمير يدخل خيمته ويعطيه المبلغ.

وهكذا.. فإن الفيلم يتعامل مع رابعة منذ لحظة ميلادها باعتبارها قديسة تصنع المعجزات، ومن المعروف أن هذه المرحلة من الطفولة لم يتعامل معها قط فيلم نيازي مصطفى، حيث رأينا رابعة (نبيلة عبيد)

مبهورة بالمرأة الثرية التي ترمي بالدينارات الذهبية إلى الفقراء من بنات بلدها، عندما تأتي من وقت لآخر إلى أهلها للزيارة. وعندما تنظر رابعة إلى علياء (زوزو نبيل) بإعجاب شديد، وتتمنى لو صارت مثلها، وعندما تتحدث رابعة معها تبلغها أنها يمكنها أن تحقق ثروة لا مثيل لها لو جاءت إلى البصرة.

إذن فحسب الفيلم الأول فإن رابعة مولودة في البصرة، أما في فيلم نيازي مصطفى فإن رابعة مولودة في مكان بعيد عن البصرة، وتتحول المدينة هنا إلى حلم طوبى لو ذهبت إليه فسوف تحقق الكثير من المال.

وفي فيلم "شهيدة الحب الإلهي" نرى كيف يضطر الأباء في القبيلة إلى بيع بناتهم بسبب الأزمة الاقتصادية، وذلك من أجل الاستمرار على قيد الحياة. ويرتفع ثمن الأطفال، مما يدفع بأحد قطاع الطرق إلى خطف رابعة ويبيعها إلى تاجر رقيق حيث يقوم بتربية البنات الصغيرات، ثم يبيعهن عندما يكبرن إلى الأثرياء، ولذا تربت رابعة على أساس أن تكون مطربة، وعندما تصير في السادسة عشر من عمرها (تجسد الدور عايدة هلال) تصير مطربة في بلاط الأثرياء وترقص زميلتها (نجوى فؤاد) على أنغام أغنياتها. أما بقية البنات اللاتي رباهن تاجر الرقيق، فإنهن يقمن بالعزف.

أما فيلم "نيازي مصطفى" فإننا نجد أنفسنا من المشاهد الأولى في أجواء مطاردات، فهناك لصوص طريق يودون خطف رابعة وهي في

طريقها إلى البصرة. تستمر المطاردات فترة طويلة، حتى في قلب المدينة مما يدفعها أن تنفذ بجلدها أكثر من مرة، وهي تود الذهاب إلى البصرة إعجابًا بالفارس عصام الذي أنقذها من اللصوص الذين يستمرون في مطاردتها. وفي أثناء الهروب تلتقي بالشيخ شومان الذي يشجعها للعودة إلى منزلها، ولكنها تود أن تصير مثل علياء. وفي البصرة تقع بين يدي تاجر الرقيق صابر وزوجته. ويجد صابر في رابعة فرصة رائعة لتحقيق ثروة، فهو في البداية يتخذها كابنة ثم يقدمها في إحدى الأمسيات إلى أثرياء البصرة كأحسن ما يكون التقديم. وفي منزل خليل (فريد شوقي) تبدأ المزايدة على رابعة التي تنافس المطربة الشهيرة دلال (شريفة ماهر) عشيقة خليل في الصوت، وتغني "سألت عن الحب أهل الهوى".

ويحضر عصام (عماد حمدي) هذه الأمسية. وتجذب رابعة أنظاره، وتبدأ المزايدة لشراء رابعة من ألف دينار إلى عشرين ألف دينار يدفعها عصام من أجل امتلاك رابعة.

وكما نرى فإننا أمام منظورين مختلفين لنفس المرأة، وأيضا أمام شخصيات مختلفة ترتبط برابعة، ففي فيلم عباس كامل نرى رابعة تباع مرات عديدة لرجال، وتنتقل بين أسرة أسيادها، وتحس بأنها سلعة جسدية فترفض الزبائن وتكتفي فقط بالغناء حتى تسحر الرجال وينسون جسدها، ولا شك أن هذه العلاقات الجسدية التي تمر عليها رابعة تجعلها في حالة زهد شديد، حتى لو ألقوا تحت قدميها بثروات طائلة.

ومن بين هؤلاء الذين رفضت رابعة أن تمنحهم جسدها مقابل المال الأمير ربيع بن زياد (رشدي أباظة). وعندما يستعصي عليه أن ينالها، فإنه يشتريها من الرجل الذي يقوم بتأجير جسدها. ورغم أنه يحسن معاملتها فإنها لا تمنحه جسدها ويحاول إغراءها بكافة الوسائل. وكل ما يمكنها أن تفعله هو أن تغني له، ويحدث أن تلتقي رابعة بالشيخ رباح (أحمد الطوخي) والذي ينجح في إقناع رابعة بأن تتخلى عن لذة الجسد تماما، ويفتح أمامها باب متعة الروح، والالتقاء بصاحب الجلالة الأول في هذا الكون الله عز وجل. وأصبح هم رابعة هو الهروب من منزل الأمير، وبالفعل فإن خادمتها الزنجية "عبدة" تساعدها في الهروب كما يساعدها أيضا عبد صغير سبق أن سمع صوتها الشجي.

وكما نرى فإننا أمام رؤى مختلفة، ففي فيلم نيازي مصطفى رأينا رابعة تعيش قصة حب مليئة بالرومانسية مع سيدها الذي اشتراها بأغلى الأثمان. ويختلق فيلم نيازي مصطفى قصة عمادها الغيرة بين خليل الذي أحس بالغضب لأن عصام قد نال رابعة، وعلى طريقة أفلام الحركة فإن خليل يبذل كل ما لديه لتعريض منافسة لخسارة مادية حتى يضطر لبيع رابعة. وبعد خسارة عصام في التجارة فإن خليل يشتري كافة ديونه، ويأتي الدور على رابعة، وبالفعل فإنه يحتفظ لديه بالفتاة حتى يسدد خليل ديونه.

وتعرف رابعة أن سيدها ينتظر وصول القافلة التي يمكن من خلالها أن يسدد ديونه، لكن خليل يرسل رجاله لمهاجمة القافلة، ولا

يصبح أمام عصام أي فرصة لتسديد الديون، وتصير رابعة من ممتلكات خليل بينما يموت عصام أثناء هجوم عليه من قطاع الطرق.

هذه الصدمة جعلت رابعة تهب خليل جسدها دون روحها، ومن أجل أن تنسى أكثرت من الشراب ومن الليالي الماجنة، حتى تلتقي ذات أمسية من تلك الأمسيات بالشيخ شومان الذي ينجح في تغيير حياتها تماما ويحدثها عن فناء الجسد وعن عذاب الآخرة.

وكما نرى فإن هناك اسم فقط يتكرر في الفيلمين بالإضافة إلى رابعة هو اسم عبدة، أما اسم الشيخ الذي كان سببا لهداية رابعة فقد تغير، لكن ظهوره كان نقطة حاسمة في حياة رابعة تماما. ولكن من الواضح أن هناك شخصيات متوازية أخرى في كلا الفيلمين مثل الأمير ربيع بن زياد في "شهيدة الحب الإلهي" وخليل في فيلم نيازي مصطفى. وكذلك وجود امرأة مقربة من هذه الشخصية تقوم بالدس إليه كي يقوم بتعذيب رابعة. هذه الشخصية دلال في فيلم نيازي مصطفى. فقد سبق لرابعة أن احتلت مكانها في قاعات الغناء والسهرات، وقد جاء الوقت للانتقام منها وإذلالها بضربها وحبسها.

وفي فيلم عباس كامل فإن جلنار (كاريمان) تفشي بأمور رابعة إلى الأمير، وبعد أن يتم القبض على رابعة فإنه يعاملها بالكرباج. ولكن هذا الكرباج لا يلبث أن يتحول إلى حية رقطاء. ومن أجل إذلالها لها فإن الأمير يمنحها إلى رجاله وتكتفي المرأة بإنشاد التواشيح الدينية. وفي أثناء الليل يأتي هاتف يطلب منه أن يطلق رابعة وهو نفس الموقف الذي عاشه

خليل، فبينما هو نائم في سريره وبجواره دلال يسمع نفس الصوت يتردد: "أطلق رابعة"، ويذهب إلى زنزانتها كي يسمعها تغني إحدى الأغنيات الدينية، ويرى من فوقها قنديل يتحرك، وبالفعل فإنه بعد هذا النداء فإن الرجلين في الفيلمين يطلقان سراحها كي تعيش في الصحراء كأشهر متصوفة عرفها التاريخ الإسلامي في كافة العصور.

في البداية تعيش رابعة في الصحراء مع وصيفتها عبدة (ومن الواضح أنهما اسمان حقيقيان في التاريخ)، ثم لا يلبث الناس أن يأتوا للبحث عن هذا الضوء الرباني الذي يحوطها، ويقيمون على مقربة منها.. وفي الفيلمين يأتي لص من أجل سرقتها ولكن شللا يصيبه فيتوب ويقرر البقاء إلى جوارها. وفي "شهيدة الحب الإلهي" يصير الرجل الذي باعها ديرك (توفيق الدقن) واحدا من مريديها، كما يأتي الأمير ربيع بن زياد إليها ويطلب منها الزواج. لكنها تخبره أنها اختارت الله. وفي فيلم نيازي مصطفى فإن خليل يأتيها ذات يوم ويطلب منها أن تغفر له ما فعله بها. وهذا الندم يمر به أيضا ربيع الذي يقابل الشيخ رباح ذات يوم ويطلب منه أن يرافقه إلى حيث رابعة، فيصحبه إلى مقبرة ويشير إليها قائلا: "هنا يستريح جسد رابعة.. ولكن روحها صعدت إلى السماء".

أما في "شهيدة الحب الإلهي" فإن مقبرة رابعة وسط الصحراء لم تعكس المهابة التي عاشتها ومكانتها وسط الأتباع الكثيرين.

وعن التمثيل والأداء، فإن هذا الفيلم يتحدث عن امرأة مسموح بظهورها في الأفلام الدينية وقد أظهرها الفيلم في نصفه الأول كما يشاء

السينمائيون، ولذا لم تكن عايدة هلال في النصف الأول من الفيلم في أحسن حالاتها، فهي لا تجيد مثل هذه الأدوار، وقد استعارت صوت "سعاد محمد" بما لا يدخل في أي منافسة مع صوت أم كلثوم الذي استعارته نبيلة عبيد. ولكن عايدة كانت في النصف الثاني من الفيلم أكثر مهارة وتقمصا للشخصية، ولم تنجح الممثلة في تأدية الرقصات ولكنها تجلت في دور المتصوفة.

أما نبيلة عبيد، فقد كان الفيلم بمثابة أول بطولة مطلقة لها، وكان عاطف سالم قد اكتشفها في فيلم "مفيش تفاهم" في دور صغير لم يكن يؤهلها قط لهذه البطولة، وقد نجحت نبيل عبيد في دورها الأول بما جعلها تقوم ببطولات مطلقة في أفلام لاحقة مثل "المماليك" أمام عمر الشريف من إخراج عاطف سالم عام **1965**، و"كنوز" لنيازي مصطفى عام **1966** وهي كلها أفلام ملونة.

وقد ساعد في إنجاح فيلم رابعة العدوية أيضا الديكور الذي أعده شادي عبد السلام، وهو أيضا مصمم الأزياء. ولعل إضافة الألوان إلى الفيلم قد ساعدت في تجسيد الديكور وأيضا لجمال المكياج والملابس التي كانت ترتديها رابعة العدوية قياسا إلى ما رأيناه في فيلم "شهيدة الحب الإلهي"، ومن المهم ونحن بصدد الحديث عن هذه الشخصية الدينية المتصوفة؛ فعقب إذاعة البرنامج الإذاعي في عام **1957**. أعدت مجلة الإذاعة تحقيقا عنها في **17** أغسطس جاء فيه أن اسم رابعة العدوية قد عرفته رمال الصحراء العربية على مقربة من مدينة البصرة منذ مئات

السنين في كوخ أو خيمة – لا أدري على وجه التحقيق – يسكنها رجل عربي فقير اسمه عبد الله وزوجته أمة الله رزقها الله ثلاث بنات ثم أضاف إليهن رابعة ولذا أطلق عليها اسم رابعة.

ومن الواضح أن كاتب هذا المقال قد استمد معرفته من الوقائع التي جاء ذكرها في البرنامج الإذاعي الذي قامت ببطولته سميحة أيوب إلى جوار حسين صدقي مع عباس فارس وعلوية جميل وفؤاد شفيق. لكن الدراسة التي نشرها في مجلة "آخر ساعة" في 31 يناير 1996 حاولت أن تستخلص قصتها، فقد عاشت في البصرة، وكانت مولاة لبني عتيق، ولدت في البصرة كما قام الذين أرخوا لها في عام 95 هـ أو 99 هـ (بما يعني أنها لم تعش في الدولة العباسية) واسمها كما يقول ابن خلكان: "أم الخير رابعة بنت إسماعيل، العدوية البصرية القيسية".. وقد عاشت حتى بلغت الثمانين. وفي ظل هذه الأسرة الفقيرة نشأت على العبادة فحفظت القرآن الكريم، وواظبت على الصلاة، وكانت بارعة الجمال، وصاحبة صوت شجي. كما قال الذين تحدثوا عنها أنها أيضا كانت بالغة الذكاء.

وحسب المعلومات التي ذكرها مأمون غريب، فإن السينما قد تجاهلت تدينها في بداية حياتها. ولكن والدها الذي مات وهي مازالت صغيرة قد أتاح لها بموته أن تمر بتجربة قاسية، خاصة أن موت الأم كان سببا لتفرقة البنات الأربع. فعاشت كل واحدة منهن بعيدة عن الأخرى. وقد حدث هذا نتيجة قحط بالمدينة؛ فقد حدث أن سرقها أحد تجار

الرقيق وباعها إلى رجل لم تذكر المراجع اسمه أجبرها على مجالسة الغرباء والغناء لهم.

وتقول الدراسة عن عودة رابعة إلى الدين مرة أخرى أنها بينما كانت تجوب أزقة البصرة شكت إلى الله أحزانها وما تعيشه من عذاب العبودية، فسمعت هاتفا يقول لها "لا تحزني، ففي يوم الحساب يتطلع المقربون في السماء إليك يحسدونك على ما تكونين فيه" .

وقد جعلها هذا صابرة على ما أصابها تنتظر القدر وما سوف يغيره من حولها، فهي في النهار تغني وتجالس الرجال وعندما تخلو إلى نفسها تشعر بنور سماوي يملأ قلبها. وتقول بعض الروايات أن سيدها استيقظ ذات مرة في الليل وسمع صوت رابعة وهي تناجي ربها (جل وعلا) نظر من خلال ثقب الباب سمعها تقول وهي ساجدة:

"إلهي.. أنت تعلم أن قلبي يتمنى طاعتك.. ونور عيني في خدمة عتبتك.. ولو كان الأمر بيدي ما انقطعت لحظة من مناجاتك وخدمتك.. ولكنك تركتني تحت رحمة هذا المخلوق القاسي من عبادك".

وسرعان ما وجد الرجل عجبا عندما شاهد قنديلا معلقا في وسط الحجرة يضئ لها ظلام الليل. هال الرجل ذلك واستيقظ ضميره، وأطلق سراحها. وقبل أن يطلق سراحها خيَّرها إما أن تعيش معه ويكون خادما لها، وإما أن تنطلق حيث تريد.

ومن الواضح أن هذه الحادثة التي جاء ذكرها في الكتب الدينية والبحثية عن رابعة كانت حقيقتها قد ظهرت في الفيلمين اللذين تم اقتباسهما عن حياتها. ولقد اعترف مأمون غريب في دراسته التي رجع فيها إلي بحوث كتبها متخصصون خاصة في التصرف أن:

ما أكثر ما قيل عنها من أساطير؟.. وما أكثر ما رووا عنها من كرامات..

ولكن سيظل حبها لله جل علاه هو الذكر الباقي لإنسانة عاشت لله وبالله وبلغها الله ما تريد وأحبها الناس لحب الله لها. وإذا كان البعض قد اعتبرها بمثابة مريم المجدلية في التاريخ الديني المسيحي فإن مجموع الأفلام التي قدمت عن حياة هذه القديسة أكثر عددا، لكن شهرة فيلم نيازي مصطفي في السينما العربية تعادل شهرة عشرات أفلام دينية عن مريم المجدلية في السينما الأمريكية.

الفصل التاسع
هجرة الرسول

في أغلب الأفلام الدينية التي تم إنتاجها عن البعثة المحمدية، بدت هناك محاولات بانورامية للتعرف على العلامات البارزة في هذه الرسالة تاريخيا ودينيا مثل الهجرة والمواقع الحربية والإسراء والمعراج ووفاة الرسول، وفي فيلم "هجرة الرسول" لإبراهيم عمارة عام 1964 كانت أول محاولة للوقوف عند واحد من أهم هذه الأحداث التاريخية الدينية،

باعتبار أن الأحداث قد بدأت قبل الهجرة ببعض الوقت وانتهى الفيلم عقب وصول ركب النبي صلى الله عليه وسلم إلى يثرب، وقد خرجت الجموع تغني "طلع البدر علينا".

ولقد استدعى ذلك من المخرج أن يبتدع للفيلم شخصياته التي لا يشترط أن تكون في التاريخ الإسلامي مثل الشخصيات المعروفة التي رأيناها في الأفلام الأخرى، وإذا كانت من الشخصيات التي تناولها الفيلم يصعب العثور عليها في كتب التاريخ، فإن هذا لا يمنع أن تكون هناك شخصيات أخرى ورد ذكرها في الفيلم معروفة في صفحات التاريخ الإسلامي. ويعتمد الفيلم على شخصيتين هما من العبيد: حبيبة (ماجدة) وفارس (إيهاب نافع) وباعتبار أن أسماء الأشخاص تعرف دائما بأسماء

الأسرة والعائلة، فإننا لا نكاد نعرف عن هذين الشخصيتين سوى الاسم الأول. حتى العبيد الذين رأيناهم في أفلام أخرى مثل: بلال بن رباح، وأبي الأسود الدؤلي فقد عرفناهم بأسمائهم الثنائية.

ولعل الفيلم قد اختار أن يكون بطلاه من العبيد كي يتيح له أن يكشف ما عاناه المسلمون الأوائل من أذى، وما تم حدوثه من ظلم بين عليهم، فقليل من الأفلام التي كان أبطالها من السادة مثل "خالد بن الوليد" و"فجر الإسلام"، وحتى هؤلاء السادة راحوا يسومون العبيد المسلمين كل أنواع الظلم إلى أن تمت هدايتهم إلى الإسلام.

وتدور الأحداث هنا في فترة حرجة من هذا التاريخ فترة البعثة الأولى، وهي التي كان المؤمنون أيا كانت هويتهم يخفون إيمانهم بدين محمد وخاصة العبيد، وباعتبار أن العبد على دين سيده فإن إيمانه بالدين الجديد يعني عصيانه ويفسح المجال للسيد أن يفعل به ما يشاء. ومن هنا تجيء أهمية المجابهة، فالعبد المؤمن يطمع في المساواة والحرية القادمتين مع الإسلام، أما السيد فهو يخشى مكانته الاجتماعية وتجارته الرابحة التي سيفقدها حسبما يرى إذا انتشرت التعاليم الجديدة، وبالتالي فهو صراع اقتصادي بالإضافة إلى قوة العقيدة.

ولا شك أن السينما المصرية تميل إلى هذا النوع من الصراع، فهو يشتد كلما اتسعت المسافة بين القادرين ماليا والعاجزين. ونحن في هذه الفيلم لم نر قصة حب بين اثنين من طبقتين متباينتين كأنما مكتوب على السادة أن يتبادلوا الحب فيما بينهم، وكذلك العبيد حيث مكتوب

على حبيبة وهي إحدى عبيد أبي جهل (أبو الحكم كما يناديه الآخرون) أن تحب عبدا آخر مثلها، فلا يكون الحب هنا في طريق المستحيل.

وعندما يعرف السيد أن هناك خطرا قادما عليه بإسلام كل من حبيبة وفارس، فإنه يعذب كل منهما ويأمر العبيد الباقين بوضع حجر ضخم على صدر أحد العبيد الذين أسلموا وهو يردد: "أحد.. أحد"، ويطلب منه أن يتراجع كي يخفف عنه العذاب، ولكن قوة إيمان العبد لا تجعله يتوقف عن ترديد اللفظ الذي يكرره وسرعان ما يكشف أن هناك عبدا آخر كان أكثر ذكاءً من هذا العبد لكنه أقل شجاعة، حيث أخفى إسلامه ووكل إليه مهمة تعذيب كل العبيد الذين يعلنون بإسلامهم وهو زيد (محمد حمدي).

أما حبيبة فإنه مع اللحظات الأولى من الفيلم فإنها تدفع عينها ثمنا لإسلامها، ونرى أبو جهل يضع خنجرا على عيني حبيبة الجميلتين على طريقة ما حدث لميشيل ستروجوف في رواية جول فيرن، حيث أن هذا الخنجر المحمي كالجمر يفقدها فقط البصر ولكنها مفتوحة العينين بلا أي تشويه، وهي تردد بكل ثبات: "إذا فقدت بصري فلن تأخذ مني البصيرة" أما هو وبعينيه المليئتين بالشر فإنه يردد: "اطلبي محمدا يعيد إليك البصر والبصيرة".

وهذا المشهد يدفع بفارس إلى أن يتدخل لإنقاذ حبيبته وعندما يخنقه سيده قبل أن يدفع به إلى التعذيب ينطق بالشهادة، ثم يربطه في شجرة وينهال عليه بالكرباج في قسوة.

وعلى الجانب الآخر، فوسط ارتفاع أصوات السياط نسمع غناء الراقصات وقرقعة الكؤوس وحياة المجون، وهناك علاقة بين أبي جهل (عدلي كاسب) وليلى (سميحة توفيق)، ومثل كل هذه الأفلام فإنها تصور النقيضين، عالم الإيمان والفضيلة لدى المسلمين ثم عالم الفجور والقسوة التي يتسم بها الكفرة. وقد اختار الفيلم هنا من الكفار من هو معروف سلفا بأنه لم يهتد إلى الإسلام كما اختار موضوعا يعرف الناس تفاصيله، وهو أن الهجرة قد نجحت رغم كل العقبات، وبالتالي فإن أي محاولة لوضع مادة للتشويق مصابة لزاما بالفشل.

ويصور الفيلم حبيبة وفارس باعتبارهما من المهاجرين الأوائل إلى يثرب، وليست هناك أي إشارة إلى هجرة الحبشة وفارس حتى يردد فارس: "لم يعد لنا من بقاء في مكة فلنرحل سرا ونتزوج"، لكن الفتاة تتساءل: "وهل نترك جوار الرسول"؛ فيعلق: "كفانا أننا قلة".

ونحن في فيلم يقل فيه الاستناد إلى الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة لتعضيد الدراما، ففي الكثير من الأحيان، مثلما في السيد البدوي و"خالد ين الوليد" و"فجر الإسلام" فإن استخدام النص الديني من القرآن والسنة يعني في المقام الأول اختصار الوقت والمرور بالأحداث، لكننا هنا أمام حدث مدته الزمنية قصيرة جدا بالإضافة إلى الشخصيات الرئيسية التي تتحرك على الأحداث.

وعلى سبيل المثال فقد ابتدع الفيلم شخصية حارس الأصنام سلامة الذي يعرف جذور هذه الآلهة.. إيساف ونائلة.. "أعرف قصة إله

من هؤلاء فهذه مهنتي، كان إيساف يتعشى في أرض اليمن فدخل إلى أرض، وتعرف على امرأة فمارس معها الفجور في المعبد فصار مسخا وتم نقلها إلى هنا ليتعظ الناس بهما، فلما طالت إقامتها بالكعبة وعبدت الأصنام عبدا معهم ونحن نعبدهما".

ومثل هذا الشخص الذي يستفيد من وجود الآلهة، يحاول الدفاع عن ممتلكاته ومكاسبه كما يسعى دائما للإيقاع بمحمد لأنه يشكل بالنسبة له تهديد حقيقيا. وسوف نراه في نهاية الفيلم يحاول القبض على محمد أو التخلص منه بأي ثمن مقابل مكافأة قدرها مائة ناقة.

أما أبو جهل فإنه يشعر بالسعادة وهو يتفنن في إيذاء المسلمين ورسولهم ويحدث أبا لهب قائلا: إنه يشعر بالسعادة لوفاة أبي طالب فهو يمثل سندا لمحمد. "المصائب تنزل بصاحبك تباعا. إنه عدوى اللدود. لن يمنعنا أحد منه بعد اليوم، ويردد أبو لهب: "اشرب يا أبا الحكم، فكل مصائبهم أفراح".

وكما نلاحظ فإن الفعل هنا هو عبارة عن كلام في حوار على الشاشة وإنه من الأفضل التركيز على قصة اثنين من المسلمين الهامشيين في تاريخ البعثة الأول. ولأن الفعل هنا يبدو في الحوار فإن الفيلم كعادة السينما المصرية في تصوير الأشرار يصور الكفرة ذوي وجوه مغبرة بالغضب لهم ضحكات رنانة منفرة، وهم يرددون عبارات من طراز: "أتخيلهم شجرة في خريف عمرها، تتساقط أوراقها واحدة بعد الأخرى".

ولذا فإن الشخصية الأساسية هنا هي أبو جهل وليس فارس أو حبيبة اللذين يأتيان في المقام التالي، فهو الذي يتصدى للرسول ويحاول إيذائه ويحرض الآخرين على الوقوف ضده، فإذا جاءه أحد واخبره إنه نثر عليه التراب يضحك ضحكته المعهودة ويردد: "أزيدوا من إيذائكم لمحمد كما أنه هو الذي يعذب فارس وهو الذي يدبر الخطة بعد ذلك للإيقاع به سواء قبل الهجرة أو بعدها".

وليس هناك جديد في هذا الفيلم قياسا إلى ما رأيناه في أفلام أخرى، فباعتبار أن الفيلم لم يستند إلى القرآن والسنة كثيرا، كما أنه ليس عن شخصية تاريخية معروفة يمكن أن تثري الحوار من خلال ما تردده من جمل مأثورة عنها في التاريخ مثلما حدث في السيد البدوي وخالد بن الوليد، فإن الحوار هنا تقليدي بل يبدو نمطيا فليس هناك جملة حوارية واحدة يمكن أن تستوقف الأسماع؛ مما أضعف أداء ممثلة جيدة من طراز ماجدة، وبدا إيهاب نافع بلا أي هوية بالإضافة إلى أن الحوار "قل لزيد أنني بخير حال فاشتراني أبو بكر وأعتقني مثلما فعل مع عامر بن فهيرة وبلال بن رباح وآخرين".

وعلى طريقة أن الحوار هو البديل للفعل فإن عامر يحدث الفتاة عما أصاب الرسول في الطائف ويحكي لها، وبالطبع لنا، من خلال حوار طويل تفاصيل ما حدث هناك وعلينا أن نسمع كأننا في تمثلية إذاعية: "خرج الرسول إلى الطائف وحده ليقابل سادة ثقيف، إنهم غلاظ القلوب"، ثم يستكمل الحكاية عن المعاملة السيئة التي قوبل بها الرسول

حتى رجع إلى بستان أبي ربيعة ليلتقط أنفاسه، ومثل هذه الحادثة على يدي كاتب سيناريو متميز غير عبد المنعم شميس يمكن أن تصبح مادة جذابة، وأيضا في حدود قوانين الرقابة الدينية لكننا منذ البداية أمام فيلم فقير في الإنتاج وفي موهبة العاملين، ويبدو ذلك من الديكور الداخلي للبيوت ولأماكن التعذيب وغيرها.

ومن ناحية أخرى فقد لجأ الفيلم إلى التلفيق من خارج الأحداث بالإضافة إلى الحوار البديل عن الفعل، مثل واتجه محمد إلى ربه ويقول: "اللهم أني أشكو إليك ضعف قوتي وقلة حيلتي.. إن لم يكن بك غضب علي فلا أبالي أعوذ بوجهك من أن تنزل بي غضبك أو يحل علي سخطك، لا حول ولا قوة إلا بك" ثم نعرف من خلال المعلق أن هذا هو دعاء النبي وهو تحت الشجرة في بستان أبي ربيعة.

وليس هناك خط يمشي عليه الفيلم دراميا، فما أن ينتهي موضوع الطائف حتى نرى أبا جهل يردد: "يا قوم كفاكم حديثا عن محمد" ثم تنتقل الكاميرا لتصور مواجهة بين المسلمين القادمين للحج وبين الكفار، ثم نرى تجار الآلهة يبيعون الأصنام الصغيرة وهم يهتفون: "لدينا ما شئتم من الآلهة المقدسة" ونرى فارس وقد تخفف بلا سبب من عذاب سيده فيقابل بعض المسلمين عند مغادرتهم مكة فيسألهم عما حل بالنبي ويعرف أنهم من يثرب، ويردد فارس (وهو اسم العبد كما نعرف من الحوار): "لقد أسلمت مع محمد. لقد كرمني الله وأسلمني، بل الحمد لله الذي أعزني به"

ومن نماذج الحوار الذي يجيء على لسان الفتاة حبيبة وهي تعرف أن فارس قد رأى الرسول: "ما أسعدني، وما أعظم الإيمان الذي يغمر قلبي. الآن وجدت طريقي، ثم الحمد لله لقد اطمأن قلبي، هنيئا لك يا فارس وبإسلامك الحق".. وقد يبدو هذا الحوار مناسبا لاثنين من العبيد لكن كافة الجمل الحوارية التي ينطقها الآخرون من نفس النوع، ونحن نقصد هنا بروعة الحوار مقارنة بما سمعنا يتردد في أفلام أخرى المفروض أنها حول نفس الأحداث، ومن هذه الأمثلة أيضا ما تردده حبيبة "الإيمان يا فارس هو النعمة الكبرى فلا يذكر شيء بدونه".

كنت أتمنى أن تكون معي

اذهب في رعاية الله لا تذكر كلمة الوداع.

إلى لقاء كريم يا حبيبة إلى لقاء كريم يا فارس .

وما إن ينتهي هذا الحوار، حتى يطلع شخص ينادي على رفاقه: "يا قوم هيا شدوا الرحال إلى يثرب ولنعمل على نشر الإسلام إلى من تطمئن إليهم، فهنا قريش تضيق الخناق على الرسول وصحبه".

ومثل كل الأفلام الدينية فإن التعليق يلعب دورا واضحا في اختصار الزمن وتجميع الأحداث حيث نعرف أنه في العام الأول فإن أنصار مكة القادمين من يثرب والذي أسلم فارس على يد أحدهم كانوا خمسة أشخاص، ثم عادوا إلى مكة في العام التالي، وقد صاروا ثلاثة وسبعين رجلا وامرأتين مما يعني انتشار الإسلام في يثرب، وفجأة تتوقف

عملية القص من الرواية كي يقف أحدهم يخطب في زملائه: "يا معشر الأوس والخزرج، أما أنتم فادخلوا مكة على بركة الله اكتموا أمركم وإسلامكم ولسوف أنبئكم بالموعد الذي اتفقنا عليه مع محمد".

وعندما يجتمع الأنصار لمقابلة الرسول يأتي عمه العباس بن عبد المطلب ليعلن أن الرسول رأى أن يطمئن إلى عهدهم معه حتى لا يخذلوه، وبعد قليل تتم إعلان الشهادة الجماعية أمام الرسول.

وكما أشرنا فإن الفيلم أشبه بمحطات يقف عندها، فما أن تنتهي البيعة حتى نعرف موضوع الهجرة إلى الحبشة على لسان اليهودي الذي أصابه الانزعاج بشدة من ازدياد أعداد المسلمين القادمين من يثرب، ولا يكشف الفيلم مباشرة عن كنية اليهودي أسوة بأغلب الأفلام، ولا نعرف اسمه ولكنه وابنته أو شريكته (سارة) يساومان الآخرين، ويستغلان حاجتهما للسلاح، فيساومان الرجل في ثمن السيف وتقوم المرأة بإغواء أبا جهل، فاليهودي يحذر أن الخطر كل الخطر يتمثل في انتقال كل أتباع محمد من مكة إلى يثرب فيصيرون قوة، وعندئذ تصبح يثرب نقطة انطلاق للإسلام.

ويعطي الفيلم أدوارا متتابعة لكل شخصية من تلك الشخصيات التي يبتدعها، وبعد أن ألقى الضوء على فارس وزيد، فإنه يفسح مساحة لبعض الوقت لليهود، ثم نراه يقدم في مساحة أخرى من الفيلم شخصية سُراقة بن مالك. وفي كل الأحوال فإن شخصية أبي جهل تختفي قليلا لتعاود الظهور باعتبارهما محور المجابهة ضد الرسول. ولذا فما أن قررت

حبيبة أن تهاجر إلى يثرب حتى اختفت تقريبا عن الأحداث باعتبارهما وزياد وفارس ليسوا من صناع الموقف، ولكنهم بمثابة سائرين في الموكب. أما صناع التأثير فهم في المقام الأول الذين يعارضون محمد ويحاولون عرقلة مسيرته بأي ثمن.

ولأننا أمام فيلم عن هجرة الرسول، فإن الفيلم يبز دور شيخ نجد في الإفتاء بالقتل الجماعي للرسول. وهي نفس الحادثة التي سبق لحسين صدقي أن قدمها في فيلم خالد بن الوليد، ويفرد الفيلم زمنا دراميا عريضا لهذه الحادثة حيث يأتي إلى اجتماع السادة، ويردد على طريقة الحوار الطويل والذي نذكره هنا ببعض الإيجاز: "إنه يهمكم ويهمني لذا أردت أن أشارككم الرأي، فإذا حبستموه ستخرج دعوته من وراء الباب إلى أصحابه فيزيدون عددا وإذا جعلتموه يخرج من مكة فأنتم تعلمون حسن حديثه وحلاوة منطقه وغلبته على قلوب الناس بما يأتي به من سحر وسوف ينزل إلى حي من العرب فيغلبهم بسحره".

ويقول شيخ نجد أيضا: "يا معشر قريش، هناك رأي خطر على بالي، أن نأخذ من كل قبيلة فتى ثم نعطي كل منهم سيفا فيعمدون إلى محمد يضربونه ضربة واحدة فيقتلونه ونستريح منه، ويفرق دمه بين القبائل فلا يقدر بنو عبد مناف على الانتقام ويرضون بفديته".

ولعل من المرات القليلة التي استندت فيها أحداث الفيلم إلى آية قرآنية هي في تصوير الرسول يخرج من منزله بصحبة أبي بكر، وقد انعكست هذه الصورة على وجوه المنتظرين بسيوفهم المسنونة، ثم تتم

تلاوة الآيات التسع الأولى من سورة "يس" وعندما يتوقف الراوية عند "فأغشيناهم فهم لا يبصرون" فإنه يكررها ثلاث مرات، وقد بدت عيون المنتظرين لامعة حتى يأتي أبو جهل ويسأل: "ماذا تنتظرون هنا؟". ويدور الحوار الشهير بأن النبي قد خرج أمام أعينهم دون أن يرونه.

وباعتبار أننا أمام حلقات متلاحقة، فما أن خرج الرسول من بيته حتى جاء دور المرأة من دار أبي بكر تسمى صفير، التي تبلغ عامر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم في دارهم، وأنه سيخرج إلى الطريق ومعه أبو بكر، وتردد هذه الفتاة سمعت أنهما سيلجآن إلى الغار، ثم يأتي دور أسماء بنت أبي بكر التي تعرف ما ستفعله دون أن نراها وكانت صفية هي البديل عنها أو هي التي تؤدي شخصيتها مثلما ظهرت شخصية الفضل في فيلم "بلال بن رباح" بديلا عن أبي بكر.

وأمام الإيقاع البطيء للفيلم، كان يمكن أن يتحول على يدي مخرج آخر إلى أجواء حركة لمتابعة الرسول في الصحراء، ولكن بطء الإيقاع ومعرفة الحدث سلفا قد ساعدا في إضفاء أجواء التوتر التي يمكن لمخرج آخر أن يضعهما في فيلمه. وما حدث بداية من خروج الرسول من داره وقد ترك علي بن أبي طالب فوق سريره مهما كانت القوانين الرقابية يمكن أن تصنع مشاهد مليئة بالإثارة والمطاردات عبر الصحراء وفي الغار وحتى وصل النبي إلى يثرب، ولعل السيناريو أحس أنه يمكن أن تتولد أجواء حركة فبرزت شخصية سُراقة بن مالك الذي طمع في المكافأة، وراح يطارد محمد وصاحبه في الصحراء للإبلاغ عنه.

ولذا توقفت أحداث الفيلم قليلا كي نعيش في عالم سراقة الذي راح يتحدث إلى هبل ويحاول أن يجعله يتكلم: "قل.. تكلم أخبر عبدك المخلص سُراقة بن مالك عن مكان محمد.. ألا تتكلم أنت أيضا". وعندما كانت الآلهة لا ترد، فإنه يروح يتمسح بكل إله وهو يردد: "أريد محمد، أريد المائة ناقة، ولكن كلها بكماء"، فيردد ساخرا : "أنا أعرف قصة كل واحد من هؤلاء".

ويحاول الرجل مطاردة محمد فهو غير مقتنع بما اقتنع به أبو جهل بأنه من المستحيل أن يكون محمد وصاحبه قد دخلا الغار وعليه خيوط العنكبوت، وقد رقدت أمامه الحمامتان فوق البيض، يسرع إلى هناك تراقبه عينا عامر بن فهيرة (منير التوني) وسرعان ما يخرج من الغار وهو يصرخ وكأن ثعبانا قد لدغه. ورغم كل هذه المواقف فإن سراقة لا يؤمن ولا يقتنع بما حوله من دلائل، فهو يسعى إلى المائة ناقة بأي ثمن، ولذا فإنه يستميل رجلا يدّعي أنه شاهد موكب الرسول، ويبلغ أبا جهل بالأمر فينطلق الرجال في آثرهم ويسقطون الراكبين فإذا بهما من رجال المشركين، وعندما يكاد سراقة أن يقترب من الرسول وصاحبه فإن الحصان يتوق في مكانه ولا يتحرك قيد أنمله فيصرخ به سُراقة: "كأنك اتفقت مع محمد".

وفجأة تتوقف المطاردات وباعتبارهما أمام فيلم عن حدث بعينه وهو الهجرة، فإن ناقة الرسول تقترب من يثرب ويخرج المهاجرون والأنصار لاستقبال الرسول، وينشدون أغنيتهم الشهيرة، ووسط الجموع

نعاود رؤية حبيبة ومعها فارس تبدو عليهما الفرحة، وقد علتهما ثم تزداد بهجتها عندما تعلن أن بصرها قد عاد إليها ثانية.

إذن فنحن أمام فيلم عن واحد من الأحداث الهامة في تاريخ السيرة المحمدية، وكم سبقت الإشارة فإن أفلاما كثيرة لم تغفل هذا الحدث الذي ظهر بدرجات مختلفة، وقد تولت ماجدة إنتاج الفيلم بالإضافة إلى قيامها بالبطولة وهي الممثلة التي ظهرت من بين كافة الممثلات في أكبر عدد من الأفلام الدينية مثل "انتصار الإسلام" و"بلال مؤذن الرسول"، ثم أنتجت عام **1970** فيلما روائيا آخر عن "عظماء الإسلام" أخرجه نيازي مصطفى وهو يدور عن كل من الخلفاء الراشدين الأربعة، وقد قام بإخراج الفيلم "الملون" إبراهيم عمارة الذي اشترك أيضا في تمثيل أفلام دينية عديدة، وقام بأداء شخصية رجل الدين أو حافظ القرآن كثيرا في السينما. ومن الواضح أن هناك مسافة بين شهرة المخرج وبين كفاءته، خاصة في هذا النوع من الأفلام فالغريب أن المخرجين الذين يقدمون هذه الأفلام لا يتميزون فيها قياسا إلى تميزهم في بقية الأعمال، ويمكن أن نلاحظ ذلك في فيلم "فجر الإسلام" لصلاح أبو سيف.

ومن الواضح أن الممنوعات التي يجد المخرج نفسه أمامها تلعب دورا في ظهور العمل السينمائي بهذه الدرجة من البدائية، ولكن في هجرة الرسول كان يمكن لكاتب السيناريو والمخرج أن يبتعدا تماما عن الكثير من المعوقات باعتبار أن الكثير من الشخصيات من وحي الخيال، حتى

وإن كانت الأحداث حقيقية كما أن الآيات القرآنية والأحاديث التي تم الاستناد إليها قليلة، وقد بدا مدى اللجوء إلى حشر أحداث من أجل تطويل زمن الفيلم دراميا، ولكن هذه الأحداث ساهمت في زيادة بطء الإيقاع، ولذا ازدادت حدة اللجوء إلى الحوار الملول بالإضافة إلى طول المشاهد.

وفي رأيي أن اختيار الشخصيتين كان السبب الرئيسي لإصابة الفيلم بهذا الإيقاع الغريب، فهما تفتقدان الحيوية، ولذا فكلما غابت عن الأحداث ما شعرنا بوجودهما. وإذا حضرا أحسسنا كمشاهدين بعدم جدواهما. وليست هناك أي عواقب درامية حقيقية تفصل فيما بينهما مما يزيد من درجة التشويق المطلوبة في هذه الأفلام، كما أن الشخصيات التي أحاطت بهما نمطية. مثل زيد العبد المؤمن الذي يعذب زملاءه بالسوط بضربات مخففة، وقد سبق أن رأينا نموذجا مشابها في فاطمة (مديحة يسري) في فيلم خالد بن الوليد. كما بدا عامر بن فهيرة في الفيلم شخصا ساذجا بتصرفاته كل ما يفعله أن يرقب من خلف صخرة، وكأن هذا هو دوره الرقاد فوق الرمال ليترقب الرسول في رحلته.

وقد تخفف ظهور الأغنية أو الرقص الشرقي في هذا الفيلم عن كافة الأفلام الأخرى من هذا النوع، فبالإضافة إلى أغنية استقبال الرسول وهو يدخل المدينة والتي سمعناها بألحان متباينة في أفلام أخرى، فإن هناك لحنا دينيا واحدا يتردد في الفيلم تنشده الجماعة بشكل مختصر، أي أننا لسنا أمام أغنية كاملة، ومن هذه الألحان "نحن غرباء عنك" حين

يأتي الأنصار للطواف حول الكعبة، أما الرقص فهو غير موجود بشكله المألوف وإن كان دور سارة قد كشف عن امرأة فاتنة تحاول إغواء أبا جهل سواء حين يأتي إليها في وكرها أو حين تحثه على دفع مبلغ أعلى مقابل شراء السيف الذي سيقتل به الرسول؛ فيرفع السعر من 5 دينارات إلى عشرين، ثم إلى ثلاثين. في هذا الفيلم هناك نقطة تسترعي الانتباه، فالأشرار من الكفار لم يؤمنوا قط، وكل من رأيناهم من المسلمين الطيبين الذين آمنوا سلفا، فلم يسلم أبو جهل ولا أبو لهب ولا سراقة بن مالك، وإن كان الفيلم قد كشف المصير المأساوي الذي آل إليه.

الفصل العاشر
فجـر الإسـلام

يعتمد فيلم "فجر الإسلام" أيضا على شخصيات خيالية رئيسية، تتحرك حولها الأحداث مثلما حدث في فيلم "هجرة الرسول"، والفيلم الذي قدمه صلاح أبو سيف عام **1971** يعد بمثابة نفس التوليفة المعهودة في الفيلم الديني. قصة حب عاطفية يجمعها الدين والعقيدة، وكفرة تملؤهم القسوة ويعيشون في مجون ويمارسون أشياء عديدة حرمتها البعثة المحمدية كالربا والخمر والفجور.

ولعل هذا التكرار والوتيرة الواحدة سوف يعجلان بوقف إنتاج مثل هذا النوع من الأفلام، وليس فقط بسبب تكلفة الإنتاج العالية. صحيح أن السينما المصرية مدمنة تكرار نفس القصص، لكن مع هذا الفيلم وما تلاه كالشيماء، يفسر لنا أن عملية آلية قد صاحبت صناعة هذه الأفلام، كأن تصنع قصة عبارة عن تراكيب تختار السوداء القاتمة وكأنها ترمز إلى الشر، أما المؤمنون فيرتدون الملابس البيضاء الناصعة حتى إذا أسلم أحد الأشخاص انتقل إلى خانة أصحاب هذه الملابس البيضاء.

وعلى حد علمي فإن الفيلم كان موكولا بإخراجه لعاطف سالم الذي قدم من قبل فيلما تاريخيا هو "المماليك" عام **1965** وتبعا لأسباب

مرضية، فإن صلاح أبو سيف وجد نفسه يدير الفيلم، وهو نوعية مختلفة تماما عن التي اعتاد تقديمها سواء قبل إنتاج هذا الفيلم وبعده.

وباعتبار أن عبد الحميد جودة السحار هو مؤلف الفيلم، فإننا رأينا أنفسنا أمام عمل جواني، تتحول فيه الشكوك والتساؤلات إلى حوارات داخلية لأشخاص يبحثون عن الحقيقة، ولذا فإن الإيمان الذي انتقل إليه أغلب أبطال الفيلم ليس سببه ظروف الأحوال نوع من البحث الجدلي عن الحقيقة، والمحاورات الداخلية مع الذات أكثر مما هو حوار مع الآخرين. رغم أن الفيلم يستشهد بالكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية دليلا على عمق فكر الذين دخلوا الإسلام.

أي أن الفيلم قد كسا أبطاله بعدة سمات من أجل اكتمال إسلامهم، لكن مع ذلك يبقى الشكل العام تقليديا. وقد رأينا من هذه الشخصيات: الفضل (يحيى شاهين) وهو اسم سبق أن رأينا اسمه في فيلم "بلال بن رباح" بديلا عن شخصية أقرب إلى أبي بكر باعتبار أن الفضل في كلتا الحالتين من كبار التجار. أما التاجر الآخر الأكبر الذي لا يزال على دين الأصنام فهو الحارث (محمود مرسي) والذي يصوره الفيلم – باعتباره الشخصية الرئيسية – متحجرا مليئا بالقسوة، ليس فقط عندما اعتبر أن العبد حسان ما كان أكثر من عبد عندما مات على يد ابنه هاشم. بل أيضا عندما يعتنق هذا الابن الدين الجديد فيحل دمه أمام الناس، ثم لا يتوانى عن جلده بالسوط. وهو في قسوته وقوته وصلابته أشبه بنفس الملامح التي رأينا عليها خالد بن الوليد في الفيلم الذي

أخرجه حسين صدقي. ويبدو هذا الحوار الذي يدور بين الفضل وبين الحارث عقب مصرع العبد حسان: "وأسفاه. يا حارث. أقسوتك لم تجعلك تفرق بين الشاة والإنسان؟".. ورغم الحوار الدائر بين الاثنين، فإن الفضل يساوم الحارث باعتباره تاجرا مثله في قيمة الفدية اللائقة بالحارث: "ادفع لنا دية الحر مثل دية العبد"

والفيلم منذ بدايته يبين لنا ما وصل إليه حال البعض الذين توصلوا إلى الإيمان، أي أننا لم نر الفضل وهو يشهر إسلامه، باعتبار أن المحور الأساسي هو المراحل التي سوف يمر بها الحارث من هذه القسوة المتناهية وحتى يعتنق الإسلام. وهي حالة من الصفاء تحاول السينما دائما أن تركز عليها في الكثير من أعمالها، فالحارث تاجر يخاف على تجارته من أن تتأثر بالدين الجديد، وأيضا على مكانته الاجتماعية، باعتبار أنه سيفقد عبيده وأشياء أخرى.

ولا يتم إيمان الحارث إلا بعد أن يبدأ في تقليم أظافره الاجتماعية، وحيث يتحول كل من ابنه هاشم (عبد الرحمن علي)، وزوجته سلمى (سميحة أيوب) إلى الجانب الآخر، ولذا فإن الفيلم يركز في البداية على تحول الابن، الذي يبدو مبهورا بالفضل. فيردد: "أنا عاجز أن أفهمك، إنك لا تعبد مثلما نعبد" وعلى طريقة الحوار الجواني القائم على منطق التأمل والتفكير يدور حوار رائع بين الطرفين. حيث يسأل هاشم:

– لماذا لا تعبد النار؟

– إذا عبدت النار فالماء يطفئها

– إذن، اعبد الماء.

– أولى بي أن أعبد السحاب الذي يترل منه الماء.

– إذن، اعبد السحاب.

– أولى من عبادة السحاب هو عبادة الريح الذي تبدده.

– إذن، اعبد الريح.

– الإنسان يحتوي الريح بأنفاسه.

يسأله: "قل لي من أنت؟" فيرد: "أنا الفضل بن مالك".. وبعنفوان الشباب يقول الشاب: "أنت تكتم في صدرك سرا، تريد أن تحطم أبي لتصبح سيد القبيلة بلا منازع".

وسيد القبيلة هذا –كما يصوره الفيلم – هو أشبه بقطاع الطرق منه كتاجر حيث يهاجم رجاله القبائل وبها النساء فيتخذوهن سبايا، وفي مثل هذه الغزوات تبدو مرحلة التحول لدى هاشم الذي يتمكن من المقاتلة، والطريف أنه بعد العودة من الاستيلاء على قبيلة الرحالة، يطلب من عبده حنظلة (محمود فرج) أن يقسم الغنائم بالعدل.

وكما في بقية الأفلام، فإن أبناء الجاهلية قوم متدينون، وهم دائما يتجهون إلى آلهتهم أيا كان شكلها أو هويتها، مثل الدعاء الذي تدعو به

الأم سلمى إلى أحد الآلهة أن يبارك أبيه "يا من أنت الذي خلقتني، هذا عبدك جاء خاضعا فأشر عليه بما ترضاه" ورغم خيبة الأم أمام الآلهة التماثيل، فإنها لا تكف عن المحاولة.

ويصور الفيلم سلمى باعتبارها أما رقيقة وحانية، فهي تود لابنها أن ينجح وهو المليء بالقلق الذي يبدو وكأنه باحث عن الحقيقة. ولذا فإنها تحاول أن تقدم له ليلى (نجوى إبراهيم) إحدى السبايا اللائى تم أسرهن في العملية الأخيرة. وهي تقدم الإغراءات للفتاة كي تقبل معاشرة ابنها، لكن ليلى لم تكن جارية وهي ابنة أشراف، لذا ترفض أن تتحول إلى مجرد جسد لهاشم. وكأننا أمام فارينيا التي جاءت إلى سبارتاكوس فلم يرض مضاجعتها باعتبارها ليست جسدا للشهوة، ومثلما تولد الحب بين العبد سبارتاكوس والأمة فارينيا في فيلم ستانلي كيوبريك، قامت علاقة حب روحي بين ليلى وهاشم.

وهاشم هنا مليء بالقلق يبحث عن يقين، حتى الحب بالنسبة له غير يقين باعتبار أنه يستخدم كلمة "لكن" في مفردات حديثه، فعندما يتم لقاء بينه وبين الفضل ويتحدثان عن ليلى فإن الرجل يقول: "لو كنت تحبها ما أحجمت عن الزواج بها"، وما أن يرد الشاب بـــ "لكن" حتى يتدخل الفضل: "ليس في الحب لكن".. ثم يدور حوار مختصر حول التقاليد التي تقف عائقا ضد هذا النوع من الزواج.

ويختار الفيلم رحلة الصيف لتكون بمثابة فرصة ذهبية للتجار والناس أن يلتقوا ويتبادلوا الأخبار. ويجعل الفيلم من هذه الرحلة بمثابة

فيصل في العلاقة بين التاجرين اللدودين: (الفضل، والحارث) حيث تطلب سلمى من زوجها أن يعدها بأن يفض الشركة التي بينهما بعد رحلة الصيف، وعليه فإن الفيلم يروي معه الرحلة، باعتبارهما فيصلا بين الأطراف، فالرجال قبل الرحلة يتصرفون بحذر مع نسائهم ويقومون بإجراءات بعينها حتى لا تخونهن الزوجات. وفي الرحلة يلتقي أبو الأسود بالفضل ويحدثه عن الرسول صلى الله عليه وسلم، كما لا يكون هناك حديث سوى عن رسالة محمد. ومثلما اتخذ فيلم "خالد بن الوليد" من سوق عكاظ مادة درامية للتعارف والتواصل والمجابهة، فإن رحلة الصيف هنا تقوم بنفس الدور.

وباعتبارنا نناقش هنا علاقة السينما بالدين، فإن أبو الأسود يردد الآيات الأولى من سورة "يس" قبل القيام بالهجرة، وهي الآيات التي كشف فيلم "هجرة الرسول" أنها نزلت بمناسبة الهجرة. كما أنه في هذه الرحلة جلس رجل في حوش السوق يتلو آيات من القرآن الكريم.

وقد تم تنفيذ ذلك المشهد بغرابة شديدة تبدو وكأن صلاح أبو سيف لم يخرجها، فتلاوة القرآن وحسب تنفيذها تبدو قادمة من مسجل أو راديو، والآيات التي يقرأها طويلة على طريقة التجويد، وهذه الطريقة في القراءة تثير حفيظة الكفار، فينهالون على ابن مسعود ضربا وهو لا يكف عن القراءة . ولأن هناك فاصلا بين تلاوته وبين ما يعانيه من ضرب، فإنه لا يتكلم أثناء الضرب ثم ينقطع الصوت فجأة. والغريب أن

نفس ابن مسعود ما أن يتخلص من ضاربه حتى يستكمل تجويد القرآن بصوت مختلف تماما عن ذلك الذي سمعناه مركبا على أدائه من قبل قليل.

في تلك اللحظات، كان على الفضل أن يذهب مع أبي الأسود للقاء الرسول صلى الله عليه وسلم، ووسط الحجارة التي يقذفها الكفار عليه وهو في طريقه، فإنه يستمر في مسيرته ويدخل غرفة الرسول التي يشع منها النور. ويتم إشهار إسلامه بد أن كان يضمر هذا الإسلام في قلبه.

إذن، فقد كان الفضل طوال هذه الفترة في مخاض ذاتي للبحث عن الإيمان الحق، ولم يكن إسلامه أمرا عاجلا بل بعد حوار واقتناع ومجابهة لظروف قاسية، كما صور الفيلم أن الكثير، وهم العبيد، قد دخلوا في الإسلام قبل السادة، مثل الحارس حنظلة الذي تأثر كثيرا وهو يسمع الفضل يردد سورة القدر، وقد بدأ إسلامه يظهر لنا من خلال تغيير نبرات صوته. وإذا كان إسلام العبيد قد تم من خلال الجيشان والعاطفة والإحساس البديهي بأهمية القرآن وإعجازه، فإن "هاشم" باعتباره شابا متمردا يفكر، لم يؤمن لتوه، بل كان عليه أن يفكر في النص الذي سمعه، وأن يقارن بين الهوية الاجتماعية التي يأتي بها الإسلام، باعتباره في منظوره وعشيرته سيغير من تركيبة هذا واليقين. وفي هذه الكوابيس تأتيه أصوات متضاربة.

وفي اليوم التالي تعتمل الحيرة في قلب الشاب، فيقف أمام التماثيل حائرا يشير إلى أحدهما: أنت ربي، ثم يشير إلى آخر: بل أنت ربي، وهو الوحدانية، ثم يردد في أسى "لا تتركوني في حيرة".

ويحاول أن يتخلص من هذه الحيرة من خلال خنجر، وعندما يقترب من بيت الرسول يسمع آيات من القرآن الكريم "فنيسرك لليسرى" و"فذكر إن نفعت الذكرى"، وتتسرب كلمات الآيات الكريمة بين وجدانه الكلمة وراء الأخرى لتعمل تأثيرها في داخله.. وبذلك يكون إسلام الشاب المفكر القلق مختلفا تماما عن إسلام البسطاء وهو كما نرى فإن إسلام السادة يختلف تماما في شكله وجوهره عن العبيد، لكنه في نهايته أكثر جرأة. فبينما يخفي الحارس عقيدته عن سيده، فإن هاشم يقف وسط الميدان وينادي: "يا سادة قريش.. أشهد أن لا لإله إلا الله وأن محمدا رسول الله".

وعندما يجتمع عليه البعض لضربه، سرعان ما يظهر رجل يدافع عنه: "يا قوم، أتقتلون رجلا تبور تجارتكم بدون عشيرته؟". ولذا فإنه يفلت من أيديهم وشرورهم. ويتوجه إلى أمه فيتغير خطابه تجاه الناس: خاصة أمه التي ناجت الآلهة من أجل أن يعود سليما. وهو يخاطب أمه مناجيا: "لقد رأيته يا أماه. ما أن تقع عيناك عليه حتى تحبينه، وما أن ترينه حتى يهل النور". ويخبرها أن إسلامه قد "جعل للحياة قيمة". وهو يعكس دور المؤمن الذي آمن بالعقل والبرهان، فهو إنسان له رؤية للحياة، ولذا فإنه عندما يقرأ القرآن الكريم فإن الآيات التي يتلوها تبدو مرتبطة مع

هذا المفهوم، وتبدو كلماته إلى أمة عقلانية حين يشير إلى التماثيل، ويردد: "إنه حجر، إنه أهون من أن يفعل شيئا، إنه حجر أصم لا يسمع ولا يرى". هو إذن يقدم لها الدليل المقنع، وعليها أن ترى بنفسها وهو يطلب منها أن تسلم مثله.

وعلى لسان الفضل يستشهد الفيلم بآية مطولة عن الهدى "وقل الحمد لله الذي هدانا لهذا"، وباعتبار أن يحيى شاهين من الذين يجيدون التلاوة، فإن الكلمات تتجسد بمعانيها على لسانه، ولذا فإننا ننتقل إلى حالة من الإيمان الجماعي، حيث يقوم ربيع (أحمد خميس) بتحرير عبيده "كلكم أحرار لوجه الله"، ويلتقي هاشم وليلى تحت راية الإسلام، بل أن هاشم لا يكتفي بالإيمان، ولابد لعاطفة أخرى أن تشغله عن حبه الجسدي، حبه لله الواحد، فيرجئ كافة الأمور حتى يغوص في عالمه الجديد، ويحاول هداية من حوله، ويكتشف أن حنظلة قد سبقه إلى الإسلام، ثم يروح يساعد راقصة في اعتناق الدين الجديد والتي تردد أن قلبها قد مات وأنها قد انتهت، فيتلو عليها الآية القرآنية: "ولا يقنط من رحمة ربه إلا الضالون".

وباعتبار أن هاشم من أبناء السادة، فإنه لا يمكن لأحد أن يواجهه سوى أبيه الذي ما أن يعلم بإسلامه، حتى ينتقم من العبيد باعتبار أن ليلى من الإماء، ويرى أنها كانت السبب، فيدفع بها وسط الجموع، ويحاول أن يدوسها بفرسه الهائج إلا أنها تفلت منه بأعجوبة.

ومثلما دار حوار فكري بين الفضل وهاشم، فإن حوارا يدور بين هاشم وأبيه في الخيمة. يبدو الحوار هنا أشبه بكرة تتقاذف بين مضربين باعتبار أن الحوار لغة المفكرين:

- أتريدني يا هاشم أن أدخل هذا الدين؟

- إنه دين ينهى عن الفحشاء..

- أن أعتق العبيد وأن أفقد النفوذ...

- إنه دين لتحقيق كرامة الإنسان ويحرره من العبودية..

وهنا، باعتبار أن الابن قد داس على النقطة الحساسة، فإنه يبدأ في الاحتداد ويردد: "إنه دين يفقدني أموالي ونقودي"، ويدل هذا أن الدين حتى وإن اتفق مع العقل بالنسبة للرجل، فإنه يهابه في أن يفقد نفوذه، ولهذا فهو ليس ضد الدين، بل ضد أن يفقد سلطانه، وباعتبار لغة وعقيدة المصالح فإنه يهدد ابنه: "إن لم تكف عن هذا العبث سأنزل بك عذابي".

وفي مشهد آخر يدور حوار بين أبي الأسود وبين الحارث حول قوة الله المطلقة، ومن خلال هذا الحوار يستعير الفيلم الكثير من الآيات الكريمة والأحاديث النبوية: "إن الله لا ينظر إلى وجوهكم" و"قل يا أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون" وعندما يعجز الحارث عن المواجهة فإنه يحاول دفع ابنه لعبادة الأصنام حيث لا يجد الرجل من وسيلة سوى مجابهة الابن، فيعذبه ويطلب منه حنظلة أن يعذبه وبينما تنهال ضربات السوط

على ظهر الابن فإن شيئا ما يتحرك داخل وجدان الأم وفي أعماق الأب الذي يغالب نفسه. وسرعان ما يتحول هاشم إلى أحد المعذبين، باعتبار أنه قد فقد سنده الاجتماعي الذي يتمثل في الأب. ويكشف الفيلم عن أساليب التعذيب الوحشية، والتي يعاني منها العبيد وحدهم أو التي يقوم بها السادة تجاه أبنائهم من الأشراف فكلهم سواسية بلا تصبر يدافع عنهم، ويصور الفيلم أساليب التعذيب التي يعاني منها المسلمون من دفن الرأس في الرمال، ثم سكب المياه أمام العطشى فوق الرمال وتمزيق امرأة من العبيد أشلاءً.. وتحدث المواجهة بين رجال الفضل ورجال الحارث، ويردد الفضل: "إن ديننا يدعو الناس بالتي هي أحسن"، وعندما تسمع سلمى هذه العبارات يكون استعدادها للتغير قد بدا واضحا، فهي تحس أن أبا الأسود قد أصبح له سلطان على الآخرين، وأنه قد اكتسب هذا السلطان بما له من علم "إنه سلطان العلم لأنه أكثرنا علما".

وتصل حدود المجابهة بين الأب وابنه، عندما يطارده مثلما طارد ليلى فيما سبق، وعندما لا يلحق به فإنه يقول بأعلى صوت: "يا قوم، من لقى منكم ولدي هاشم فليقتله، لقد أهدرت دمه".

ولم يكن هاشم بالمسلم الذي يكتفي بإطلاق الشهادتين بل هو يحاول من خلال ما لديه من جاه قديم أن يقف إلى جانب المسلمين: "سوف اشتري طعاما لرسول الله والذين معه وأهديه لهم". ويتعامل الفيلم مع الدين الجديد باعتباره نوعا من الثورة على القديم البالي

الفاسد، وأنه حالة للتغير فعندما يهاجر المؤمنون يهاجرون إلى الله ورسوله، فإنهم ينتقلون مع دينهم إلى حيث الأمان.

وتشعر الأم بقلق، وكذلك زوجها، كل منهما على حدة. لكن التغير الذي حدث للمرأة أسرع . "الذي يشغل بالي هو هذا الدين الجديد الذي فرق بيني وبين ابني" وهي تمر بمرحلة عقلانية، حيث تتفحص سلمى التمثال بقلق وبعين المؤمنة الجديدة فإنها مثلما فعل ابنها تكون أول من يقرأ لغة الإيمان فيمن حولها خاصة حنظلة، حيث يكرر نفس الجملة "هل أسلمت يا حنظلة؟". ويكون الرد أن يعطيها كتابا مكتوب عليه سورة "الغاشية" كاملة وتتلوها بصوتها الشجي، وتروح الكاميرا تحاول تجسيد بعض معاني الآيات بتصوير السماء والشفق وجمل يسير في الأفق، ثم تتساءل: "ما هذا الدين الذي هان في سبيله كل شيء؟".

وعلى طريقة الحوار بين الأطراف من أجل حسم موقف، فإن جدلا يدور بين سلمى وليلى قبل أن تنطق الأم بالشهادة:

- وأنت يا ليلى.. كيف تركك ابني؟

- إنه في حب مبارك. لأنه تخلص من أنانيته وليعلي شأن دين فيه سعادة البشرية، إذا كنت تحبين هاشم فاتبعي النور الذي اتبعه.

ثم تقول مكملة أمام سكوتها الذي لا يعني سوى تقبل كل ما سيأتي بعده:

- "إنه دين يقبله العقل، إنه نور يملأ القلوب، إنه هوى السائرين في الطريق، إنه إيمان يعلو فوق ألم الجسد والنفس، إنه رحمة من ربي".

وتتلو عليها الآيات القرآنية النورانية، وباقتناع شديد وأمومة تنطق سلمى بالشهادة أمام حبيبة ابنها.

وباعتبار أننا أمام قصة الكثير من أشخاصها وأحداثها متخيلون، فإن الفيلم هنا يختار تعذيب المسلمين ليكون الحدث الرئيسي للمجابهة، فقد قاطع التجار الكفرة المسلمين وتركوهم للجوع، وهنا يجيء دور هاشم الذي يجهز ناقته يضع المؤن فوق ظهرها، ويتعرض أثناء الطريق للكثير من المتاعب، فهناك اثنان من قطاع الطرق يسدان عليه طريق رحلته، لكن الناقة تصل في النهاية إلى عشيرة المسلمين الجياع، وما أن ينتهي الموقف حتى يصور الفيلم شخصية عم الرسول أبو طالب الذي جاء لمناصرة ابن أخيه ونسير إلى الهدف الأهم، وهو دخول الشخصية الرئيسية في زمرة العقيدة الجديدة.

ومثلما كان حنظلة هو الأسبق إسلاما عن كافة أسياده، فإن سيده الحارث قبل أن يتحول بقليل يكتشف إسلامه، ومع ذلك لا يعاقبه وكأن ذلك دليل على تحوله. بل أن حنظلة يدعو سيده إلى الإيمان وبعد أن يرى الحارث زوجته تصلي يبدأ التساؤل الداخلي عن معنى الحق. ويطول هذا الحوار بشكل ملحوظ: "ما سر هذا الدين؟.. خسرت ولدي. أهذا حق ؟ وضاع مني نفوذي.. أهذا حق؟" ثم يدور حوار أخير

من تلك الحوارات الفاصلة، هذه المرة يدور الحوار بين المرأة وزوجها التي تطمئنه على نفوذه وعلى عبيده: "سيصبحون أكثر ولاءً لك وسلطانك سيعود إليك". أي أنها حدثته بنفس مفرداته اللغوية: "الناس معادن، وخيرهم في الجاهلية خيرهم في الإسلام. أسلم يا مولاي" ثم تتلو الآية الكريمة: "من يهدي الله فهو المهتد".

ولا يكتفي الحارث، وهو الخصم القوي بمثل هذا التغيير ولا بمفردات هذا الحوار، بل يخرج إلى العراء يحابه نفسه ويتحدث إلى الله الذي التقاه فيناجيه وهو يدور حول نفسه ويكون اتصاله بالذات العليا وسط هذا العالم الفسيح مثلما سيحدث لبيجاد في نهاية فيلم "الشيماء"

ويلازم الفيلم بين إسلام الحارث وبين بداية تحطيم الأصنام، بل أن الرجل يشارك ابنه فيما بعد في تحطيم التمثال الضخم، وهو يتصدى للكافر الذي يود أن يطلق السهم على هاشم لمنعه من تحطيم التماثيل. ولا ينهي الفيلم أحداثه عند إيمان الحارث مثلما نهى حسام الدين مصطفى فيلمه عندما وقف بيجاد على طرف الجبل يطلق الشهادة، بل إن المشهد الأخير الذي ركبت فيه جموع المسلمين الجياد وانطلقت الجماعات تغني "إلى ضياء الكوكب" فإننا نرى الحارث وقد ركب إلى جوار زوجته وابنه وليلى وقد تنازل عن الملابس السوداء، وكسا البياض ملابس الجموع.

وفي مقال كتبه رفيق الصبان عن الفيلم في مجلة الكواكب 1971:

"الإسلام في نظر جودة السحار تحرير للنفس وتحطيم للقيد عن العنق، شمول النظرة، إنسانية القلب، وصلاح أبو سيف فهم ذلك تماما وأراد أن يعبر عنه، واختار من القصة الكثيفة أبطالا معينين، ركز عليهم وجعلنا نسير معهم منذ أن كانوا يدبون في الظلمة حتى أصبحوا يرتفعون في النور".

ويقول الصبان في مكان آخر من نفس المقال:

"نحن هنا أمام قصة ملحمية تريد أن تحقق نظرة جماعية من خلال سلوك أفراد مختارين. القصة لا تريد أن تتهم ولا تريد أن تكشف ولا تريد أن تشهد، وإنما تريد أن تعبر كيف تتغلغل الفكرة الدينية الصافية في النفوس. كما يفعل خيط الماء في الصخر الجلمود. وكيف تبدأ عملية التفتيت البطيئة حتى تنهار الصخرة الضخمة، وتصبح حجرا صغيرا تجرفه العربة التي تسير لتمهد الطريق أمام حضارة أخرى واتجاه آخر وإنسانية أخرى".

ومن الواضح من عنوان الفيلم أننا أمام فترة بعينها من البعثة المحمدية قبل أن يدخل الناس في دين الله أفواجا، وهي الفترة التي كان فيها أبو طالب على قيد الحياة وقبل الهجرة. وإن كانت هذه الفترة قد أعطت تفسيرا لذلك الانتصار السريع الذي حققه الإسلام لينتشر في أنحاء المعمورة وهي مراحل قدمتها أفلام سينمائية أخرى.

الفصل الحادي عشر
الشيمـاء.. شـادية الإسـلام

بدأت السينما المصرية، وكأنها تختتم أعمالها الدينية بفيلم "الشيماء" عام **1971** من إخراج حسام الدين مصطفى لتضع فيه كافة ما رأيناه من قبل في الأفلام الدينية حول بعثة الرسول عليه الصلاة والسلام.

ورغم أن الفيلم حول شخصية "الشيماء" فإنه في الحقيقة فيلم عن البعثة منذ بدايتها، ومنذ أن كانت عملا خفيا، وحتى صارت دينا تعتنقه الملايين من البشر والغريب أن الشخصية الرئيسية في الفيلم هو بيجاد بني سعد زوج الشيماء أكثر من أن تكون هذه الزوجة هي الشخصية الأساسية.

والمقصود بالشيماء هنا أنها أخت النبي في الرضاعة، وهي ابنة حليمة السعدية التي أرضعت الرسول صغيرا، لكن الفيلم لا يرينا كيف جاءت الخيرات إلى المرأة وكيف أرضعته، بل رأينا المرضعة (أمينة رزق) وقد صارت عجوزا، وقد أصبح زوجها الحارث (عبد الرحيم الزرقاني) كهلا، وبلغت الشيماء سن الزواج وإن لم تنجب الأبناء، ويعيش معها في نفس البيت أخوها عبد الله (غسان مطر).

ونقول أن الفيلم قد بدأ كأنه يختم كل هذه السلسلة من الأفلام ليصل العمل بين يدي مخرج أبرز عنصر الحركة في بعض أفلامه، وبدا في

أحسن حالاته في الأفلام المأخوذة عن النصوص الأدبية، وهو هنا في فيلم كتبه علي أحمد باكثير وصاغ السيناريو الأديب صبري موسى، مع المنتج عبد السلام موسى. ونحن في "الشيماء" أمام فيلم يغلب عليه عنصر الغناء، فهو يتضمن عشر أغنيات. والفيلم يختلف عن كل الأفلام التي سبقته حتى في السينما المصرية نفسها، فهو يبدأ بالغناء، بينما تترل العناوين الرئيسية، وذلك بأغنية "أيها الأمي علمت الأمم"، أو "يا قرة العين يا محمد"، ويختم بأغنية أخرى "إنك لا تهدي الأحبة والله يهدي من يشاء"، بل أنه الفيلم الديني الوحيد الذي يتضمن اسكتشا حواريا يلعب فيه الغناء دور الحوار، حين تواجه الشيماء الكفار الذين يودون التصدي للرسول فيدور حوار غنائي بين الطرفين، وبذلك لا يصبح الغناء مجرد أبيات من الشعر يتردد فيها الشعر حول موضوع بعينه.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الفيلم هو أحد الأعمال التي حلت مشكلة الفيلم الديني مع اللغة العربية، وحسمت الأمر تماما في ذلك، فالفيلم كله باللغة العربية، وقد تمت الاستعانة بصوت غنائي متميز لينشد مجموع الأغنيات بدلا من الممثلة التي تجسد الشخصية الرئيسية، وقد غنت سعاد محمد هنا على لسان سميرة أحمد كافة أغنيات الفيلم، مثلما فعل صوت أم كلثوم في فيلم "رابعة العدوية".

ونحن هنا نتحرك من خلال شخصية بيجاد الذي كفر بمحمد وبرسالته طوال أحداث الفيلم، ويكن له العداء السافر رغم أنه أخ لزوجته في الرضاعة؛ فيشترك في الحروب ضده، ويحيك المؤامرات ويخون

العهد. ولكن هناك اختلافا بين بيجاد هنا وبين شخصية "الحارث" الكافر في الفيلم "فجر الإسلام" فبيجاد هو في حقيقة الأمر رجل رومانسي، عاشق متيم لزوجته. يردد لها كلمات تتناسب مع الفنان الجميل الذي يسكن بداخلها، ويسمع منها أجمل كلمات الحب. ورغم أن الفيلم قد أشار أن بيجاد قد قتل المسلمين في الجزء الأخير من الفيلم، وذلك على لسان عبد الله، فإننا لم نره يقتل ذلك أمامنا. بل على العكس، فقد رأيناه جريحا مصابا إصابة خطيرة، وتقوم زوجته بتطبيبه.

وباعتبار أن الفيلم عن الرسالة المحمدية، فليس "بيجاد" (أحمد مظهر) سوى خيط يكشف عن العداء الذي أظهره الكفرة ضد الرسول، ومدى المخاطر التي تحملها صاحب الرسالة وهو يجابه خصوم أشداء. ولعل فيلم "الشيماء" هو أكثر الأفلام التي تضمنت هذا العدد من الشخصيات التي رأيناها في الفيلم.

تبدأ الأحداث بشخص قادم من طرف رسول الله، حاملا منه هدية إلى أمه في الرضاعة وأسرتها، وفي تلك الفترة فإن هناك شخصا يهوديا يتحرك بين الأسرة يهذي بكلمات عن علامات النبوة التي ظهرت، وهو يردد: "والنبوة إذ تعود، يا لضيعة اليهود". وقد حاول كسر الرتابة التي كست مشهد التعرف على الأسرة، بإحداث قطع لنرى ذلك اليهودي الذي ينعي أمته بظهور النبي الجديد، ومنذ الوهلة الأولى ندرك أننا أمام أسرة مسلمة رغم أن الدين لم يكن قد أعلن بعد على

الملأ. وتردد الشيماء عن أخيها: ورب محمد إنه لصادق. رغم أنها تعرف أن زوجها بيجاد لا يميل إلى هذه السيرة أو الحديث عنها.

وبيجاد هذا ليس رجلا له فكر، وهو متدين أسوة بكل من حوله، ففي بيته توجد النيران بالإضافة إلى التماثيل التي يعبدونها، ولا نعرف بذلك، هل نحن أمام أسرة تعبد التماثيل أم النار، أم لها آلهة متعددة، إذن فنحن أمام قوم لهم دينهم يحاولون الدفاع عنه، ويبدون مصدومين لظهور دين جديد، ليس من السهل الخروج عن عقيدتهم القديمة إلى الدين الجديد.

ورغم اللقطات العابرة التي نرى فيها بيجاد وهو يعبد آلهته الجامدة، فإن هناك سببا أساسيا في الوقوف ضد الرسول الجديد، ألا وهو سبب اقتصادي، ونحن لم نعرف لبيجاد وظيفة في التجارة، وإن كنا قد رأيناه مع عكرمة يتحدثون في التجارة ثم يذهبون إلى اللهو. أما الآخرون فهم يعلنون أنهم لا يريدون إعلان إسلامهم على الناس خوفا من ضياع مصالحهم.

وتعتبر بداية الفيلم بمثابة التعرف على أخلاق الرسول، من خلال علاقته بمربيته، فيتحدث الحارث عن ماضيه الشرف حين فكر سادة القبائل أن يحملوا الحجر الأسود معا، وقد دار الحديث على لسان الحارث دون أن نرى ذلك بالطبع سينمائيا.

وفي نفس الوقت الذي نتعرف فيه على شخصية الرسول فإن الشيماء تبدو له امرأة متمسكة بإرادتها، فهي كمطربة تردد: "لست جارية تباع وتشترى.. أنا حرة أغني ما أشاء وقتما أشاء" بينما هي تردد قبل ذلك بقليل أنها لن تغني لأن زوجها قد منعها، وهي تؤكد أنها لن تغني على الناس بعد ذلك إلا حبا في أخيها كرسول، وليس كأخ في الرضاعة.

والفيلم يحاول أن يقف عند نقاط بعينها في تاريخ فجر الإسلام باعتبار أن أي فيلم مصنوع من أجل التأكيد على ملامح تلك المرحلة، مثل مشاهد تعذيب العبيد المسلمين، وقيام الأثرياء منهم بإخفاء إسلامهم (كنعان وصفي) ليؤكد على الخصومة الشديدة، "لقد تعاهدت قريش على مقاطعة محمد، لن نشتري منه، ولن نتزوج من أتباعه، وسيظلون محاصرين في شعب أبي طالب".

وطوال أحداث الفيلم نحن أمام ألد أعداء الرسول طوال تاريخه، مثل أبو لهب (أحمد أباظة) وأبو سفيان (محسن سرحان) وبيجاد. ولعلنا هنا في مواجهة بين هذا الأخير وزوجته أكثر من مواجهة بينه وبين الرسول، فهي التي تمتنع عن مضاجعته إلا إذا آمن بالرسالة. وذلك قبل أن تنزل الآيات الكريمة بعدم النكاح بين المؤمنات والمشركين. وهي التي تظهر دوما بين الكفار تمنعهم من التصدي للرسول.

ولعلها بهذه المواقف تقلل من مخاطر زوجها، كما أنها تدرأ عنه الخطر باعتبار أن الرسول قد أحل دمه بعد أن خان بيجاد عهده. وهناك

مشهد مواجهة بين بيجاد وزوجته يرفع نحوها السيف ويريد قتلها، ثم يتراجع حين يقف أبو سفيان له ويردد: "هل تقتل زوجتك؟" أي أن المواجهة هنا متحركة دوما ومتعددة الأوجه.

ورغم كل هذه الخصومة، فإنها لا تقلل أبدا من الحب الذي تكنه الشيماء لزوجها. وقد بدأت هذه المواجهة حين حملت الشيماء زوجها مسئولية أن يقوم عكرمة ورجاله بإسقاط حليمة السعدية، فتموت وهي تجري لتستنجد بابنها، وقد خرجت المرأة لعكرمة بالسيف فأشهرته في وجهه: "حذرتك أن تمسها بسوء" وأرى أنه هنا رغم الخصومة والمواجهة، فإن الحب باق، وهو يقف مع زوجته أيا كان الخلاف بينهما.

وقد صور الفيلم شخصية بيجاد من جانبها الأفضل، فحين تراه كارها فإنه يظهر في لقطات بعيدة، أما عندما يكون الرجل العاشق فإن الكاميرا تقرب من وجهه. ويدور حوار بين الاثنين عقب موت الأبوين: "ألم تكن السبب في موت أمي، ثم في موت أبي. هل فتح الله قلبك فأصبحت لا ترى؟"

- لقد نسيت حبي.

- لم أنس حبك ولن أنساه.

- وحبك لمحمد؟

- زوجي الحبيب، افتح قلبك للإيمان.

- لا أعرف سوى حبك.

- سوف يزداد حبنا بحبك لمحمد. هل تغار من النور إذا رأته عيناي؟. إن محمد هو الكلمة الطيبة، والنور الذي يملأ الدنيا.

ويردد بيجاد قائلا:

- أنت الأم والأخت والأهل، أنا أهلك وأنت الزوجة التي أعيش بها.

فترد عليه بأنه لم يعد زوجها طالما أنه مشرك بالله، ويحس بيجاد بانكسار في قلبه بعد هذا الحوار فيردد في أعماقه: "لقد فرق بيني وبين زوجتي". وكأنه بذلك يجد باعثا لشدة خصومته للنبي فيقف مع كل أعداء الرسالة، ويشترك في مؤامرة النجدي (عبد العليم خطاب) ضد الرسول: "إن دعوته تسوي بينكم وبين العبيد. لقد أصبح الخطب فادحا. ولتحذروا أمركم قبل أن يخرج عن أياديكم". ويكون بيجاد أول من يردد أنه سيقتل محمد. وفي مشهد بالغ الغرابة نرى الفيلم يرسم على النجدي صفات الشياطين، فهو يرتدي ملابس حمراء، ويرفع يديه كلما جاء الدور على شخص من أعداء الرسول كي يتكلم، وتتحرك الكاميرا للأمام والخلف بسرعة كأنها في حالة لهاث، في مشهد يبدو بالغ الافتعال، هذا المشهد الذي ينتهي فيها الأمر بأن يشترك شباب القبائل في مقتل الرسول إلى خروجه إلى المدينة.

وقد استخدم الفيلم الغناء كراو لوقائع هذا المشهد، ورأينا الكفار وعلى رأسهم بيجاد يرتدون اللون الأسود، لون الكفرة في بعض الأفلام الدينية. ولعل فيلم "الشيماء" هو أقل الأفلام الدينية رجوعا إلى نصوص آيات القرآن الكريم، فلم نسمع من تلك الآيات سوى: "وجعلنا من بين أيديهم سدًّا ومن خلفهم سدًّا فأغشيناهم فهم لا يبصرون"، وذلك في المشهد الذي يهم فيه شباب القبائل بالدخول على الرسول، ولكنه كان قد خرج من أمامهم دون أن يروه.

وقد خصص الفيلم مساحة درامية كبيرة للهجرة النبوية، وبعد وصول الكفرة إلى الغار طالت المشاهد، واتسعت مساحة الدراما، فهناك من رصد مائة جمل مقابل الحصول على رأس النبي: "زوجتي تريد مائة جمل للحصول على محمد حيا أو ميتا". وقد خرج العديد من الرجال في أثر المهاجرين من أجل هذه الجمال، منهم "سُراقة بن مالك" (محمد صبيح) الذي كاد أن يموت في الصحراء فأعلن إسلامه وسط الرمال، ثم عاد ليضلل كل من بيجاد وعبد الله حتى لا يتمكنا من الوصول إلى الرسول قبل بلوغه يثرب.

وإذا كانت القوانين الرقابية تحذر من رؤية وقائع الهجرة كما قام بها الرسول وصاحبه أبو بكر الصديق، فإن الفيلم يكشف لنا الجانب الآخر، من خلال بيجاد وخصوم النبي؛ فبينما تغني الشيماء لوصول أخيها إلى المدينة، فإن زوجها يتآمر مع اليهود وسادة يثرب، ومنهم عبد الله بن أبي (أحمد لوكسر) أحد الذين فقدوا مكانتهم بوصول المهاجرين

إلى المدينة، والمفروض أنه مسلم تبعا لإسلام الكثرة، من خلال المؤامرات التي يدبرها هؤلاء الخصوم والمتضررين من وصول الرسول إلى يثرب – وعلى رأسهم بيجاد – الذين يريدون رأس النبي بأي ثمن..

ويركز الفيلم على كراهية اليهود للرسالة الجديدة، حيث يردد بن أبي: "أنتم السبب، ظللتم ترددون في كتابكم أن نبيا سوف يظهر، حتى إذا ظهر كذبتموه وعندما تتم وقائع الهجرة ينتقل الفيلم على غزوة الأحزاب التي يحاول فيها المشركون لم شمائل القبائل التي تخاصم الرسول مثل بني أسد، بني خزاعة، وبني مرة، وسادة اليهود خاصة بني النضير ويهود خيبر. لقد كونوا أحزابا للوقوف ضد محمد". وقد رأينا دوما كيف يكون هناك رجل مسلم، غير معلن إسلامه على الملأ وسط هؤلاء الأعداء، إنه عبد الله (شقيق الرسول في الرضاعة) فهو الذي أعلن إسلامه في أعماقه، لم يشأ أن يخبر الآخرين بذلك، ومع ذلك فإنه يجابه ابن أبي ويردد: "يا أبي حسبتك مسلما"، فيرد هذا الأخير: "مرغم يا أبا عبد الله".

وكثيرا ما نرى الشيماء تدخل المشهد في وقت بعينه لتشارك في الحوار، فهي تدخل لتردد: "ألستم معشر اليهود، أصحاب الكتاب الأول والعلم. أدين قريش أفضل أم دين محمد؟".. ثم تردد مآثر الإسلام: "دين محمد لا يفرق بين الناس سوى للصالح، محمد ومن اتبعه لا يعبدون الأصنام".

ويستخدم الفيلم أسلوب الحوار الأضداد أكثر مما يستخدم الحرب، فأجد الكفار يرد على أقاويل الشيماء قائلا: "إن دين الآباء والأجداد أحق من أن يتبع عن أي دين جديد"..

وكيف سبقت الإشارة، فإن أغلب الأفلام الدينية لابد أن تضم قصة حب رقيقة فيها التضحية ويجمع بين الحبيبين الدين الجديد، ولكن في هذا الفيلم فإن هذا الدين يكاد أن يفرق بين عاشقين ولهانين، ووسط كل المجابهة وهذه الخصومة فإن الفيلم بين وقت وآخر يحاول أن يجدد العلاقة الرائعة بين الزوجين والتي تجمدت تبعا لموقف الزوج من الرسول. فيتم تأليب بيجاد مجددا على زوجته بعد أن دارت تلك المحاورة السابقة الذكر. وبعد مشهد لاستعراض راقص يحس فيه الرجل أن من حقه أن يكون زوجا، فإذا به يذهب إلى الشيماء، ويعلن أنه يريدها: "أريد زوجتي"، وبكل الحب القديم في قلب المرأة تقول: "وأنا أيضا أريدك".. ثم تعلن شرطها: "اترك هؤلاء المتآمرين، واعلن إسلامك". ويدور حوار غزلي آخر، ولكن به الكثير من العقل والموضوعية:

- إنك تضيعين حق الزوج. أنت زوجتي
- سأكون زوجتك إذا عدلت عن كفرك.
- لن أسلم إلى محمد.
- بل استسلم إلى الله.

– لقد فسخت أمرنا. لتبقي على إسلامك وحبك لمحمد، واتركي عداوته.

وتردد:

– لقد احتفظت بحبك حتى الآن لعل الله يهديك، فإذا لم يكن فسأمزق قلبي بيدي ويكون فراقك للأبد.

وفي الاسكتش المشار إليه تحاول الشيماء أن تهين الكفار في حوار غنائي مليء بالجموع في عمل ديني هو الأكثر أهمية في تحريك الجموع: "رويدكم، لا تتعجلوا".. وتردد الشيماء أيضا في حوارها إليهم: "إن الطريق الأرشد أن تنصروا محمدا"، وبالفعل فإنها في نهاية هذا الاسكتش الإنشادي، فإنها تجعل أبناء قومها "بني سعد" يتراجعون عن مواجهة الرسول.

وإذا كانت الشيماء قد نجت في إقناع بني سعد في عدم محاربة الرسول، فهي بالطبع لم تقنع اليهود وأقرانهم من الكفار في الرجوع عن الحرب. ويردد أحدهم معلقا على حفر المسلمين خندقا حول يثرب لمنع تقدم جيوش الكفار: "ما عهدنا هذه الخدعة في حروب العرب"، وهنا يظهر خصم جديد إنه اليهودي كعب بن أسد، سيد يهود بني قريظة، ويكشف الفيلم أن هذا العدو لا يعرف إلا لغة الخداع، ولأنه مؤمن بأن الحرب خدعة، فإنه يطلب من رفقائه أن يسلموه عددا من الرهائن حتى تنتهي الحرب.

وقد وجد المتفرج نفسه عند هذه النقطة أمام شخصيات عديدة، سرعان ما تظهر وسرعان ما تختفي، كما دخل بذلك في تفصيلات عديدة، فازدادت الأسماء، وبذلك لم نر خصما واحدا وتشتت الأحداث، إلا من بيجاد وامرأته وأخيها الذي رأيناه يندس بين الكفار دون أن نعرف دوره بالضبط، فهل هو ينقل أمر المشركين إلى المسلمين، أم أنه يحاول صد الشر عن الرسول، ومع ذلك فإنه لم يبد إيجابيا بالمرة. وفي الوقت الذي رأينا فيه بعض القوم يتحولون إلى شخصيات إيجابية، ويبدون بالغي الوضوح في مواقفهم، سواء مع أو ضد، فإن عبد الله بدا غامضا في الفيلم بشكل ملحوظ.

فعكرمة عندما كان كافرا لم يخف موقفه، وعندما أسلم وقف إلى جوار الرسول بكل قوته، وكذلك أبو سفيان الذي جاء بعد إسلامه برسالة من الرسول إلى بنى قومه قائلا: "من دخل داره فهو آمن، ومن دخل المسجد فهو آمن، ومن أغلق عليه بابه فهو آمن" وعندما تردد هند بنت عتبة: "اقتلوا هذا الشيخ الأحمق"، يقوم أبو سفيان بقتلها. كذلك العباس بن عبد المطلب (عبد الخالق صالح) كان واضحا في إسلامه. أما عبد الله فقد ظل هلاميا في مواقفه، حتى أنه إذا جاء لأخته كي يقتل زوجها الجريح لأن الرسول أهدر دم بيجاد، فإذا به يتراجع أمام موقف الأخت التي تصدت له، ودافعت عن زوجها ولم يحسم أي أمر.

ويختلف فيلم "الشيماء" عن الكثير من الأفلام الدينية المصرية في أنه حاول أن يقدم الكثير من الوقائع التاريخية، والأحداث التي ارتبطت

بالبعثة المحمدية ابتداءً من الهجرة وفتح مكة، وغزوة الأحزاب وغزوات أخرى، بينما رأينا في الأفلام السابقة حدثا بعينه مثل "هجرة الرسول" أو خصومة واحدة مثل "فجر الاسلام" أو "ظهور الاسلام"، وكما نرى فإن الفيلم قد استعان بالعديد من الممثلين في أدوار صغيرة. ومقابل هذا بين لنا أي خصم هو بيجاد الذي لم يكن من أوائل من أشهروا إسلامهم، بل كانت خصومته تزداد كلما انهزم المشركون، وكأن الفيلم بذلك يتيح لمساحة الدراما أن نرى أكبر كم من الأحداث التي شهدها الإسلام، فقد سبق كل من أبي سفيان وعكرمة وسراقة بن مالك، وعبد الله بن الحارث، وخالد بن الوليد (عبد الله غيث) وسأل عنه الرسول: "أين هو، لقد قتل المسلمين العزل من السلاح، وأشعل النيران" فأهدر النبي دمه.

وفي إحدى المعارك يصاب بيجاد، ويصل في النهاية إلى زوجته التي تكون بالنسبة له الحصن الذي يحميه من خصومه، وأولهم أخوها: "أترضى أن يقتل زوجي بيد أخي". ولا يكون هذا الجرح هو نهاية المطاف في عداء بيجاد، فما لبثنا نراه وقد طاب، كما يشترك في معركة جديدة ضد الرسول حين يأتي الكفرة بدريد بن الصحن (توفيق الدقن) وهو العجوز الذي تجاوز الستين بعد المائة من العمر، وهو داهية في الحرب، فيخطط لمعركة جديدة: "عليكم أن تبطئوا السير في اتجاه حنين، فتعلم عيون محمد بمسيرتكم، فسيخرج لملاقاتكم قبل مكة، فتعودون إلى الجبال، حتى إذا مروا بالوادي تأخذونهم على حين غرة".

ويصور الفيلم لنا هذه الخطة باعتبارها تدبير شيطاني، فدريد هو حكيم الحروب. ويدخل الفيلم الشيماء كي تحذر بني قومها من الدخول في معركة جديدة مع الرسول: "احذروا أن تحاربوا محمدا، فتضيع أموالكم".. تنتصر جيوش المسلمين على الكفرة، ويتم أسر بيجاد وزوجته، ويأتي عكرمة الذي يقول: "لقد وكل رسول الله أمر الأسرى إلي".

ويكشف الفيلم مدى ما تملكه الشيماء من حب لزوجها، فهي ترفض عدم اعتبارها من الأسرى لمكانتها كمسلمة وأخت للرسول فتردد: "بل مكاني مع زوجي، أهلي وعشيرتي"، وتذهب مع زوجها لمقابلة الرسول قبل أن يطلق سراح ستة آلف أسير، ولكن الرسول يرفض مقابلة بيجاد "أريد أن أكون شفيعة له عند النبي". يردد الحارس: "أما أن تتركيه أو تحرمي من لقاء رسول الله.." فتنظر إلى زوجها وتقول له في عتاب: "إنه هو الذي لا يريد أن يراك، وليس أنت يا بيجاد". وعندما تدخل على أخيها تحدثه أن يعفو عن أهلها، فهو بالتالي أهلها، وتخرج إلى قومها وتعلن "أن الرسول أطلق سراحكم جميعا" ويردد البعض: "صدق من سماه رؤوفا رحيما". ثم تقترب من زوجها وتقول: "لقد عفا عنك رسول الله، تخير الآن الطريق يا بيجاد، إما أن تسلم أو فراق للأبد".

ويجد بيجاد نفسه أمام خيارين، دون أن يمر بحالة التصفية التي مر بها كفرة من قبل، مثلما حدث لخالد بن الوليد، أو للحارث في "فجر

الاسلام"، والخيار الذي تعرض له بيجاد ويختلف عن حالة التحول البطيء، وعن الاقتناع الذي عشناه في فيلم خالد بن الوليد، أو رأيناه في شخصيات أسلمت عن تحول حقيقي، وليس عن خيار، رغم هذا فإن حسام الدين مصطفى قد صور إسلام بيجاد بما يناسب أن تكون الخاتمة، فهو ينطلق فوق جواده فوق التلال التي تعلوها سحب الغروب الكثيفة، ويعلو الكادر غناء من القلب تشدو به الزوجة: "لما ناشد المختار ربه في هدي إنسان أحبه" وتتحرك وراءها المجاميع كأنها تستمع لصوتها الشجي، باعتبارها شادية الإسلام، وهي تردد: "إنك لا تهدي الأحبة، والله يهدي من يشاء"، بينما ينزل بيجاد عن جواده ثم يرفع يديه إلى السماء معلنا شهادته، وتمتزج هذه الشهادة مع غناء الزوجة.

الفصل الثاني عشر
عـظـمـاء الإسلام

أخرج النقاد السينمائيون "عظماء الإسلام" لنيازي مصطفى من دائرة أفلام السينما، رغم أنه قد عرض ببعض دور السينما في القاهرة والإسكندرية عام 1972. وقد تكون التجربة التي قدمتها ماجدة الصباحي كمنتجة تلفزيونية في المقام الأول، وأنها حاولت الاستفادة من النجاح التجاري للأفلام الدينية،

فأعدت مادة دعاية متواضعة ودفعت بالفيلم الذي يضم أربع قصص إلى دور العرض، ولكن الفيلم لم يلفت إليه الأنظار، وأذكر أن النقاد لم تعجبهم التجربة، ولذا اتفقت جميع الآراء أن هذا الفيلم تلفزيوني تم عرضه على الشاشة.

وبهذا المقياس، فإن فيلم "عظماء الإسلام" هو التجربة الأولى لعرض أعمال درامية من الإنتاج التلفزيوني حتى وإن أنتجتها شركات سينمائية مثل ماجدة فيلم، وقد أصبحت هذه الظاهرة منتشرة بعد ذلك بشكل محدود وإن لم تلق أي نجاح تجاري مثلما حدث في فيلم (حكاية وراء كل باب) الذي قامت ببطولته فاتن حمامة، وهو يتضمن أربع قصص من بين ستة قصص تليفزيونية، تم اختيارها للعرض التجاري، لكن الجمهور لم يتقبل أي إيقاع تلفزيوني عند تحويله إلى عرض عام يدفع

المشاهد من أجله ثمن تذكرة، ولذا لم تنجح التجارب التالية مثل (الحقيقة اسمها سالم) و(أيوب) و(لصوص خمس نجوم) وغيرها.

وفي النسخة التي عرضتها القناة الفضائية المصرية لهذا الفيلم في أول محرم **1417** هـــ ، بدا الأمر كأننا في فيلم سينمائي تم تجميعه بالفعل من حلقات تلفزيونية كل أبطالها اشتهروا بأعمالهم التلفزيونية مثل: نادية رشاد، ومحيي الدين عبد المحسن، والفيلم عبارة عن أربع قصص تروي سيرة كل من الخلفاء الراشدين: أبو بكر الصديق، عمر بن الخطاب، عثمان بن عفان، وعلي بن أبي طالب (رضوان الله عليهم) وقد كتب قصص هذه الحكايات الأربع ظافر الصابوني، وأخرجها نيازي مصطفى، وهو من أوائل المخرجين السينمائيين الكبار الذين تعاملوا مع هذه التجربة، وبعد نهاية كل قصة تنزل العناوين بأسماء الممثلين وأدوارهم، ثم أسماء طاقم العاملين، ويذكر اسم المخرج ثم تبدأ القصة الثانية، وهكذا.

وهناك أسماء بعينها ثابتة في هذا الفيلم، فبعض الممثلين يتكرر ظهورهم مثل إسلام فارس، ونادية رشاد، أما المخرج فهو نفسه في القصص الأربع.

ومن الواضح أننا أمام تجربة محددة في هذا الفيلم، فرغم أننا أمام شخصيات إسلامية، وأن القصص تتبع كل من الخلفاء الراشدين، فإن مساحة الدراما عليهم وحول إنجازاتهم في الحكم، كانت أعراض منها قبل وفاة الرسول "صلى الله عليه وسلم" سواء قبل إسلامهم أو بعده، وذلك عكس قصص الأفلام التي تتبع عادة شخصيات تاريخية إسلامية منذ

ولادتها مرورا بإشهار إسلامها وحتى رحيلها، ولعل أبرزهم في هذا الصدد هو شخصية خالد بن الوليد ثم بلال بن رباح.

ولا يكفي أن يتحدث الفيلم في كل قصة عن دور إحدى هذه الشخصيات في حياة الرسول، وكيف أشهرت إسلامها مثل دور أبي بكر الصديق في الوقوف إلى جوار الرسول وقيامه بالهجرة معه، ومواقف عمر المتشددة إزاء أعداء الإسلام، وأيضا موقفه الشجاع أثناء الهجرة، وما فعله عثمان بن عفان في أن يهب حمولة ألف بعير للمسلمين وشراء البئر من اليهودي ثم وهبها للمسلمين. أما علي بن أبي طالب فقد اهتم الفيلم بدوره في الهجرة حيث نام في سرير الرسول، وكأنه يتقبل عنه الخطر.

لكن، كما أشرنا، فإن الحدث الأكبر أو الدور الرئيسي الذي لعبته كل شخصية، فقد ظهر بعد أن تولى الخلافة، وأصبح لكل منه دوره في تكملة الرسالة والحفاظ عليها من أعدائها، وقد بدأ ذلك في دور أبي بكر بعد أن صدم المسلمين في وفاة الرسول، وتولى أبو بكر الخلافة حتى بدأت الأمة الإسلامية تتفكك، وانتشرت دعوات الخروج عن الإسلام، فكان على أبي بكر أن يحارب المرتدين، وأن يرسل قواته بقيادة خالد بن الوليد للقضاء على المرتدين برئاسة مسيلمة الكذاب، وهذه الواقعة قد رأيناها سينمائيا في أحداث فيلم (خالد بن الوليد) ثم اهتم بها فيلم نيازي مصطفى.

ولأننا أمام أربع شخصيات تمنع الرقابة الدينية ظهورهم على الشاشة، فقد كان على السيناريو أن يهتم بأسلوب الرواية. وتزداد

مساحة ما يعلق به هذا الراوية في القصص الأربع، لتصبح الكلمة هي الأساس، ويتم تركيب مجموعة من المشاهد أو اللقطات عليها. فبالنسبة للقصة الأولى الخاصة بأبي بكر، فإن هذا التعليق ينحصر بين استكمال الأحداث، أو مفاجأة الشخصية الرئيسية، في نفس الوقت فإن الحوار يغلب عليه الاسترشاد بالآيات القرآنية.

وعلى سبيل المثال، فبعد أن نرى مجموعة من المعارك الإسلامية التي قادها خالد بن الوليد ضد المرتدين عن الإسلام فإن صوت التعليق تؤديه نادية رشاد، ومحسنة توفيق يأتي قائلا: ولم تشغلك المعارك عن حفظ القرآن الكريم، فحين وجدت أن أكثر حفظة القرآن قد استشهدوا في حروب الردة، أسرعت تجمع من بقي من الحفظة ليدون القرآن صحيحا كما نزل من السماء على رسول الله.

ثم نرى مجموعة من حفظة القرآن يجلسون مع المدونين وهم يتلون عليهم: "لو أنزلنا هذا القرآن على جبل" و"الرحمن علم القرآن.. خلق الإنسان، علمه البيان" وفي هذا المشهد يقوم كل من الحفظة بتلاوة ست آيات على الأقل من سورة الرحمن وغيرها.

أما المفاجأة، فإنها تتمثل في المخاطبة الشخصية المبجلة بكل تقديس ووقار: "يا حبيب رسول الله، لقد كان لك في كل ميدان نضال وجهاد، فلا عجب أن أصاب الخوف قلوبنا عندما علمنا أن في فراش المرض تعاني من المرض العضال".

وهناك مشهد يتكرر تقريبا في كل هذه القصص الأربع، وهو مشهد المؤمنين جالسين حزانى خارج بيت الرسول، أو أبي بكر، أو عمر بن الخطاب، بعد أن تصعد إلى بارئهم وتتردد في الأفق، والخلية نداءات المنشدين (الله.. الله) ووسط البكاء تستمر المناجاة كيف يتركنا اليوم ويرحل. إنما كلما اشتقنا إلى ذكريات الحب. ألم يقل عنه سيدنا رسول الله عليه الصلاة والسلام، ما أشرقت الشمس وما غربت على أحد أفضل من أبي بكر إلا أن يكون نبيا؟، ألم يقل عنه سيدي الرسول عليه الصلاة والسلام: "من أراد أن ينظر خليل الرحمن فلينظر أبا بكر"، وغيرها من الأحاديث النبوية. ثم ترتفع حدة البكائية والرجل يلفظ روحه: "لا يا أبا بكر الحبيب، لا تقل لنا وداعا".

ولأننا أمام قصة الخلفاء الأربعة، فإن الجزء الأول عن أبي بكر ينتهي بحديث أبي بكر وهو يعلن أنه قد اختار ابن الخطاب، فإذا عدل فذلك هو وعده به، وإن جار على غير عهد به فذلك في علم الغيب.

وفي القسم الثاني الخاص بابن الخطاب، فإنه يبدا في سوق عكاظ الذي بدأت به أحداث فيلم (خالد بن الوليد) وهذا السوق كما يجيء التعليق، مليء بكل شيء: الحرائر، واللحوم البشرية، والبضاعة دائما إنسان فقد الحرية ليصبح سلعة تباع، وفي هذا العصر كان الناس يعيشون على متع الحياة الزائلة.

ومن أجل تصوير مكانة عمر في الجاهلية فإنه في داخل السوق نرى مصارعا جبارا لم يغلبه أحد ينادي: "أما من مبارز.. من يكون هذا

الذي يريد أن يفقد حياته على يديَّ هاتين". ثم يصاب هذا المصارع بالهلع حين يرى عمر بن الخطاب يدخل إليه فيضربه بكل شدة، ويدفعه المرة تلو الأخرى حتى يسقطه ويدميه ويعلن ذلك المصارع استسلامه.

ويعتبر هذا الحادث بمثابة مدخل إلى هوية الشخصية، وسرعان ما تترل العناوين الأولى، ونعرف أن الأحداث تدور بعد ظهور البعثة المحمدية، فهناك اثنان من الكافرين يتآمران ضد شقيقة عمر. فلقد شاهدا رجلا يحفظ القرآن يدخل بيتها، ويتلو القرآن.. هنا يقول أحدهما للآخر: "لماذا لا تحمل الأمر على عمر، لو حملت النبأ إليه فسوف يسفك دم أخته وزوجها". وما أن تتم الوشاية حتى نرى أشياء كثيرة تتحطم، دلالة على غضب عمر. ثم يحدث قطع. ونحن نتوقع ما سيحدث، ونرى البيت هادئا تتم فيه تلاوة القرآن تعلوه السكينة، ويتلو رجل سورة طه ليعلمها لفاطمة وزوجها، وعندما يطرق الباب تقول الأخت: "هذه قبضة أخي عمر" ويسود الخوف سكان المترل. ويتم إخفاء كل شيء ويحطم عمر الباب، ويضرب الزوج سعيد. ثم يأتي التعليق "كان يوما رهيبا يا فاطمة، فعمر لم يعد أخا حنونا ولا عطوفا، لقد صار أقسى من الحجر، لقد جاء عمر كي يرد إيمانك عن قلبك فاثبتي، ولتكوني أمامه كالطود"، وقبل أن يضرب أخته ويدميها، تقول له: "نعم إني أسلمت بالله ورسوله، فاصنع ما بدا لك"، وتحدثه عن خروجها من الظلام إلى النور، مما جعلها لا تحيد عن موقفها، وهي تدلي بالشهادة: "ورق قلب الجبار، حين رأى الدماء تغسل وجه أخته، أحست الأخت أن القلب الكبير قد رق بالحب والإيمان".

وتطلب الأخت من زائرها أن يقرأ لأخيها من القرآن الكريم، وبينما تتلى سورة طه ينزل سيف عمر دلالة على خضوعه واقتناعه بالدين الجديد وتأثره الشديد بما سمعه فيردد: "ما أحسن هذا الكلام وما أكرمه". فتعلق الأخت: "والله إنه الإسلام قد بدأ يحس كلامك يا عمر ، ماذا تنتظر يا ابن الخطاب والله أني لأرجو أن يكون الله قد خصك بدعوة نبيه"، ويقول الزائر: "سمعت الرسول يقول اللهم أعز الإسلام بأحد العمرين: عمرو بن هشام أو عمر بن الخطاب، فالله الله يا عمر هيا بنا إلى رسول الله، فلا شك أن الله سوف ينصر الإسلام بك".

وينتقل المشهد التالي إلى مجلس رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في بيت أحد المؤمنين ويطرق الباب ويدخل عمر كي يعلن إسلامه أمام النبي وتعلو الأصوات الجماعية: "الله أكبر.. لقد آمن عمر، الله أكبر.. لقد أسلم عمر".

وهنا يجيء صوت المعلق: "من هذا المكان الذي كان مأوى سريا للمسلمين أدرت أنت المعركة، إنكم على الحق إن متم أو حييتم" ثم نرى المسلمين يخرجون في جماعات إلى الكعبة، بعد أن تبدد عنهم الخوف، فعمر يكتسب قوة من بني عدي ولا يمكن المساس به، ولذا سرعان ما يأتي صوت يقول: "يا معشر قريش، دعوا محمدا وأصحابه يدخلون الكعبة".

وتبدو ملابس المسلمين هنا بيضاء ناصعة، مثلما حدث في فيلم "فجر الإسلام" لصلاح أبو سيف.. كما يبدو الكفار في ملابسهم القاتمة

الداكنة، وتبدو القسوة كاسية ملامح وجوههم. وكما تنوع التعليق في الجزء الخاص بأبي بكر، تتنوع التعليقات هنا، ليس فقط من شخصية ناطق التعليق سواء من رجل أو امرأة، ولكنه هنا يبدو أشبه بوصف للأحداث: "ألف شاهد من الشهود شهدوا لعمر، للبطل. ألف شاهد وقف أمام التاريخ ليقول: "كان الإسلام من عمر نصرا ، وما كنا نستطيع الصلاة بالبيت حتى أقبل عمر".

وينتقل الفيلم إلى موقف عمر أثناء الهجرة، فقد أبى الرجل أن يكتم هجرته وذهب إلى الكعبة وهو يرتدي ثياب الرحيل، ويعلن أنه مهاجر، ومن أراد أن تثكله أمه، أو أن يفقده ولده، أو تترمل زوجته فليلحق به وراء الوادي".. ومشى البطل وما تبعه أحد من طواغيت قريش لأنهم صاروا عبيد للرعب" .

ثم ينتقل الفيلم إلى ما بعد الخلافة. في يوم الاثنين الحادي عشر من شهر جمادى الآخر عام 13 ه، وهو رحيل أبي بكر. ونسمع ما ردده الخليفة الراحل بإعلانه اختيار أبي بكر: "أترضون بمن استخلفت عليكم، فإني والله ما آليت من جهد الرأي، وما وليت ذا قرابة، وإنما قد وليت عمر بن الخطاب، فاسمعوا له وأطيعوا".

ويجيء التعليق كما قال عمر: "أيها الناس ما أنا رجل منكم، ولو أني كرهت أن أرد أمر خليفة رسول الله، ما وليت أمركم". ويعلن الفيلم أن عمر فتح عهده بالقتال، قتال الروم في الشام والفرس في العراق، ويصور الفيلم المعارك بشكل هزيل، فنحن لا نكاد نرى اثني عشر جنديا

تقريبا يملآون الكادر، ووسط هذه المشاهد يأتي رسول من العرب لمقابلة عمر، ويركز الفيلم على بساطة الخليفة من خلال ثوبه الذي تملأه الرقع، كما يأتي بعد ذلك رسول من الروم ليؤكد الفيلم على أن الثوب لم يتغير، بل زاد عدد الرقعات به "أي خليفة أنت يا مولاي" وكأن عمر الذي حقق الانتصارات على كسرى والروم يأبى أن يحس بالزهو، فيصر على أن يلبس هذا الثوب، ويجيء التعليق الأشبه بالمناجاة: "هذا هو ثوبك أيها المنتصر على كسرى وقيصر، به انتصرت وسوف تنتصر".

ومن الواضح أن الفيلم يختار أشهر المواقف في حياة عمر الخليفة سواء ما يتعلق بأفعاله أو بأقواله، وهذا النوع من الأفلام يبدو وكأنه يستعين بالأقاويل المأثورة، ويقوم بتركيب حدث بعينه، سواء في الواقع أو من خيال المؤلف، وفي أغلب الأحيان فإنه يستحسن أن يتم ذلك من التاريخ ذاته باعتباره كان سببا لنطق المقولة مثل المشهد الذي صوره الفيلم حول الرسول الروماني الذي جاء يبحث عن قصر الخليفة، فإذا به يجده يرتدي ثوبا مرقعا، ينام في العراء تحت الشجرة، لا يخشى – حسب الحوار – من عدو أو حاقد أو متآمر. فيقف ذلك الرسول الروماني مندهشا، ليردد في أعماقه: "أي خليفة، بل أي معجزة، إمبراطور يتمنى أن ينام هذا النوم.. عدلت فأمنت فنمت يا عمر".

ومن أمثلة المناجاة التي تجيء على لسان المعلق، ونعرف من خلالها أن الزمن قد دار بحكم عمر يردد: "عشر سنوات يا بطل، لم تعرف في طعامك إلا خبز الشعير، وفي ثيابك إلا وبر البعير، وفي منامك إلا

الحصير. عشر سنوات يا بطل كنت بعد هذا كله القائد الأعلى للجيوش، والمجاهد الذي يرجع الكل إلى رأيه، والقاضي التريه الذي ينتزع الحق من أعتى الطغاة ليرده إلى أضعف الضعفاء، ثم آن لك القدر أن تموت بيد الغدر".. وللمرء أن يتصور مثل هذا التعليق سينمائيا حتى وإن صور على يدي مخرج شهير بأفلام الحركة مثل نيازي مصطفى لذا، فلا غرو أن نرى الصور الملاحقة لهذا المشهد، مترل الخليفة المتواضع من الخارج، وبعض أشجار النخيل، والمؤمنين وهم يؤدون الصلاة.. وحسب السينما فلأن الصورة هي بمثابة البديل عن الكلمة، لكن في مثل هذه الحالة تجيء الصور بمثابة تراكيب متجاورة حتى تؤدي الكلمة تأثيرها، فبعد نهاية هذا المشهد نرى مجموعة من الأشخاص يؤدون صلاة الفجر، ويدخل شخص غريب يندس وسط المصلين وقد زاغت عيناه. وبينما هو ينهال طعنا على أمير المؤمنين تستكمل قارئة التعليق قولها بكل حسرة ولهفة: "لا.. شلت يدك يا أبا لؤلؤة. يا أيها الغادر الملعون. هذا هو دم الفاروق".

وعمر الذي لم يمت لتوه من الطعنة، وظل واعيا، قد تابع عدة أمور، فهو يتكلم – حسب الفيلم – عن قاتله، ويحدد مصيره، ولكن لا يحدد من يكون خليفته، وكأنه بذلك يترك للمسلمين أن يعرفوا ما سمى بالفتنة الكبرى: " "يا أيها الناس، يقول لكم عمر، لا تمسوه بأذى، تحفظوا عليه، فلإن مت فالقصاص العادل بلا تعذيب، وإن عشت فسأرى رأيي فيه، وإني أحمد الله أن قاتلي لم يحاجني عند الله بسجدة

سجدهما له قط وما كانت العرب لتقتلني"، ثم يأتي التعليق مكملا بطريقة مسرحية: "ليتني فداك يا أمير المؤمنين".

وأجزاء الفيلم الأربعة تبدو وكأنها تمهد لبعضها البعض فبينما ترتفع روح عمر إلى بارئها، فإن الفيلم بذلك يفتح الباب للتعرف على ثالث الخلفاء الراشدين، وهو يبدأ الرحلة مع عثمان بعد إسلامه ومن خلال مواقفه الشهيرة تجاه المسلمين. وهنا يتصدى من خلال المواقف لجشع يوسف أحد يهود الجزيرة العربية، ودائما تصور الأفلام الدينية هذا اليهودي كرجل اقتصاد ماهر يتمكن من خلال حيله واستغلاله من مقدرات الناس، ويوسف هذا يمتلك بئر ماء، وهو يتحكم في سعر المياه حسبما يريد. ويردد الفيلم عبارات تؤلم القلب، كأن تحدثه امرأة: "أيها اليهودي الجشع، يوشك الظمأ أن يقتل أولادي" وذلك كي نعرف هوية صاحب البئر، ويعلمنا الفيلم من خلال لغة التعليق أن قلب الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) قد حزن لأن يهوديا جشعا يتحكم في ماء المسلمين، فلا يسقيهم إلا بالثمن الباهظ: "من يشتر بئر الروم فيجعله للمسلمين له بمائها شراب من الجنة".

وعلى الفور يظهر شخص لا نعرف اسمه طيلة الفيلم يؤدي دور البديل عن عثمان، فيردد عباراته ويبدو نائبا عنه طيلة الأحداث، وظهوره بلا شك هو نوع من التحايل على الرقابة مثلما حدث لشخصية الفضل في فيلم بلال بن رباح، "فهو الذي يقيم الصفقات، وهو الذي يردد عبارات عثمان في كل حياته، كما أنه يتصدى لليهودي ويطالبه

باقتسام البئر بعد أن رفض بيعه، ويلجأ إلى الحيلة باعتبار أنه يشتري نصف البئر، ويستخدمه بالتناوب يوميا مع اليهودي ويعرف الرجل نفسه أنه "واحد من أتباع مولاي عثمان بن عفان التاجر الذي لا يشق له غبار" ثم يعلن إلى المسلمين بعد إتمام الصفقة أن يأخذوا ما يكفيهم اليوم وغدا.

وتجيء الحيلة هنا في أن المسلمين الذين يأخذون ما يكفيهم من الماء، لا يأتون لشرائه في اليوم المخصص لليهودي، فتبور تجارته فيتنازل عن نصف البئر بثمن بخس لعثمان من خلال هذا الرجل الذي يتبعه. أما الواقعة الثانية الشهيرة في حياة عثمان بن عفان كتاجر مسلم، فهي شرائه لقافلة تجارية. وقد اتبع الفيلم شكلا سينمائيا يتأكد كمدخل لهذه الشخصية، فبعد أن سرد علينا حكاية عثمان مع البئر، تنزل العناوين وندخل إلى الشخصية. فقد اجتمع التجار واتفقوا على تحيد سعر القافلة القادمة، ويأتي نفس الشخص لمقابلة التجار ويعلن "فوضني مولاي عثمان في أن أعقد صفقة معكم".

تتم الصفقة على أساس أن التجار يزايدون في أن يعرضوا الدرهم باثنين، ثم يصل الرقم إلى خمسة، لكن عثمان من خلال تابعه يعلن أن: "يقول لكم مولاي" إن الله قد جعل الحسنة بعشرة أمثالها، واليوم هو يوم الحسنة، وليس يوم التجارة، فهو يقدم حمولة الألف بعير للناس بلا ثمن".

ومثل هذه الحادثة كافية أن نتعرف أي رجل هو عثمان، حسبما يجيء على لسان أحد الأشخاص متسائلا، لكن الفيلم يود إضافة المزيد

من خلال استخدام نفس التعليق: "كان يعطي بسخاء المطر، وصار إلى القلوب قريبا، ولم يكن من عجب أن يمس قلوب الناس إليه".

ويحدث قطع حاد، أو مرور زمن طويل بعثمان، كي يتم الانتقال إلى دوره التاريخي، وفي هذا الجزء عن حياة عثمان، يعيد نيازي مصطفى عرض مشهد قتل عمر بن الخطاب – كأننا نستكمل الحلقة – من أجل التعرف على كيفية تولي عثمان الخلافة. فإذا كان التعليق الذي جاء في نهاية الجزء الخاص بعمر، حول من يخلفه لم يحدد الخليفة بالضبط، فإن الفيلم هنا يحدد عن طريق الرجل العظيم "إني استخلفت من هو خير مني" ثم يحدد: "فلتكن الخلافة من بعدي شورى في ستة أشخاص يختارون أحدهم" وعندما يقال له: "لكنهم قد يختلفون يا مولاي عمر، فإنه يردد: اختاروا من الستة".

ويصور الفيلم حيرة المسلمين في اختيار الخليفة الثالث، ففي بيت صغير يجتمع السادة الستة مع آخرين من أجل الاختيار، وتكاد تقوم الفتنة الكبرى، وتطول المفاوضات لدرجة أن زعماء القبائل يعلنون أنهم لن يعودوا إلى بيوتهم قبل معرفة الخليفة، وتطول المفاوضات عدة أيام ونحن نعرف ما يحدث من خلال التعليق. ثم تأتي المبايعة لعثمان من خلال أنه زوج بنت رسول الله أو صهر الرسول. وتبدو المبايعة هنا جماعية.

وعندما تولى ذو النورين كان قد بلغ السبعين من العمر: "ظن أعداؤك أنهم قادرون على راية الانتصار، وزحف أعداؤك في أرض الروم

وأذربيجان وزحفت أنت. لم تعد في زحفك ذلك الشيخ الضعيف بل كنت في زحفك كالمهيب"

ويصور الفيلم جانبا آخر من التطور العسكري للجيوش المسلمة، فعثمان يؤسس أول أسطول بحري في التاريخ الإسلامي، والذي ينتصر في معركة ذات الصواري، وأمام الإنتاج الهزيل فإن الفيلم يصور وقائع هذه المعركة فوق رسم، ومن أجل تقوية ذلك المشهد الهزيل ترتفع حدة المؤثرات الصوتية. وتعليق مهيب يفيد أن قوات عثمان انتصرت في البر والبحر، وأيضا في ميدان القرآن الكريم، من أجل التوصل إلى مصحف عثمان.

وفي هذا الفيلم إشارة إلى بدايات الخلافات الفقهية بين المسلمين لدرجة حسم الأمور بالعنف والسيف فكل مجموعة من المسلمين تقرأ حسبما تشاء. فهذه قراءة ابن الأسود، وتلك قراءة ابن مسعود، وهناك مسلم يردد لأخيه المسلم "أبوك لا يفهم في الدين" وتعلن الأطراف المجابهة "سنقاتل من أجل القراءة" وكل طرف يرى أن الآخر إنما يحرف ولا يتلو كما ينبغي، وبدا تناطح المسلمين في شأن أمورهم الدينية.

وسرعان ما يأتي التعليق صارخا: "حذاري أن تنصرفوا عن قتال أعدائكم إلى قتال أنفسكم" ثم يتحول الصراخ إلى مناجاة لشخص عثمان: "لن أنساك يوم اختلف الناس على كتاب الله، فجمعت حفظة القرآن، وتحت إشراف سعد بن العاص، أيها الناس.. إن نسخة القرآن هذه المحفوظة عند أم المؤمنين حفصة ستكون النسخة الوحيدة. ويتم

توجيه المسلمين إلى مصحف واحد من أجل منع الفتن. وتدفن كافة النسخ الأخرى الملغاة بين قبر الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبين منبره، وكأن عثمان بذلك دفن فتنة دينية. ويجيء التعليق: "وتمت قراءة القرآن على قراءة واحدة، وأرسلت إلى مصر والكوفة والمدينة والشام" ثم تختم قصة عثمان من خلال المناجاة التي يرددها صوت المعلقة: "اللهم اجعل عثمان في جنات خلدك" وذلك دون إشارة إلى مقتل عثمان وبدايات الصراعات السياسية في عهد علي بن أبي طالب.

وكما نرى فإننا قد ركزنا على ثلاثة قصص من الخلفاء الراشدين وهي حكايات عرفناها من خلال الكلمة أكثر منها كصورة، وبدونا أمام موضوعات تاريخية قصيرة تعتمد على الحدوتة اللفظية، لعلنا أمام مسلسل إذاعي أو سهرة درامية، وليست حتى تلفزيونية، ولعل هذا قد حدا بالبعض أن يتعامل مع فيلم "انتصار الإسلام" كأنه عمل تلفزيوني، وفي رأيي أنه إذاعة مضاف إليها بعض الصور التمثيلية النادرة جدا.

الفهرس